

LUCILO ANTONIO RODRIGUES

A POESIA NO ROMANCE: *MEMORIAL DE AIRES*, UM
CASO EXEMPLAR

São José do Rio Preto
2007

LUCILO ANTONIO RODRIGUES

A POESIA NO ROMANCE: *MEMORIAL DE AIRES*, UM
CASO EXEMPLAR

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves.

São José do Rio Preto
2007

Rodrigues, Lucilo Antonio.

A poesia no romance: *Memorial de Aires*, um caso exemplar / Lucilo Antonio Rodrigues. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2006
--- f. : 245; 30 cm.

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Poesia brasileira – História e crítica. 3. Assis, Machado de, 1839-1908 – Memorial de Aires – Crítica e interpretação. I. Gonçalves, Aguinaldo José. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título..

CDU – 821.134.3(81).09

TERMO DE APROVAÇÃO**LUCILO ANTONIO RODRIGUES****A POESIA NO ROMANCE: *MEMORIAL DE AIRES*, UM CASO EXEMPLAR**

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor com o seguinte parecer registrado de próprio punho pelos membros titulares

PARECER CONCLUSIVO DA BANCA EXAMINADORA

O trabalho apresentado pelo candidato e a defesa realizada perante a Banca Examinadora demonstram investigação original de tema complexo da literatura brasileira, representado avanço significativo para o seu conhecimento específico.

Tendo em vista o exposto, consideramos aprovada a tese do candidato.

COMISSÃO JULGADORA**Titulares**

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Aginaldo José Gonçalves (UNESP/IBILCE/DELL)

2º examinador: Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães (USP/FFLCH/DLCV)

3º examinador: Prof. Dr. Valentim Aparecido Facioli (USP/FFLCH/DLCV)

4º examinador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta (UNESP/IBILCE/DELL)

5º examinador: Prof. Dr. Susanna Busato. (UNESP/IBILCE/DELL)

São José do Rio Preto

2007

DADOS CURRICULARES**LUCILO ANTONIO RODRIGUES**

NASCIMENTO	23.04.1961 - SANTA ALBERTINA/SP
FILIAÇÃO	Francisco Antônio Rodrigues Maria de Lourdes Rodrigues
FORMAÇÃO	
1989/1994	Curso de Graduação Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP.
1997/2001	Pós-Graduação em nível de Mestrado, UNESP/IBILCE-SJRP-SP.
2002/2007	Pós-Graduação em nível de Doutorado, UNESP/IBILCE-SJRP-SP.

ATIVIDADES PROFISSIONAIS EXERCIDAS

1999/2007	Professor de Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa do UNIJALES- Jales-SP.
2005/2006	Professor do Programa de Formação Continuada Teia do Saber Metodologia do Ensino de Leitura e Escrita – UNIJALES- Jales-SP.

A minha mãe, Maria de Lourdes, a meu pai,
Francisco (*in memoriam*) e à minha esposa
Vanessa.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves, mestre e amigo, pelas palavras de incentivo, pela paciência e disposição com que sempre acolheu as minhas indagações e, sobretudo, pela orientação desta pesquisa.

Ao prof. Dr. Sérgio Vicente Mota pelas valiosas observações por ocasião do exame de qualificação.

À prof^a. Dra. Susanna Busato Feitosa pelas inestimáveis sugestões quando do exame de qualificação.

À prof^a. Dra. Sônia Maria Saura, pela versão em Língua Inglesa do resumo e pelo apoio, pela amizade e pela compreensão, sobretudo nos momentos mais necessitados.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A QUESTÃO DA POESIA NO ROMANCE	17
1.1 <i>A poética do romance e a poesia no romance</i>	17
1.1.2 Poesia e prosa.....	24
1.2 Modos de introdução da poesia no romance.....	36
1.3 O autor do romance	40
1.4 O verso, a descrição, a digressão e o ritmo	45
1.5 Considerações finais do capítulo.....	46
1.6 Formulação das hipóteses	47
1.6.1 Hipóteses referentes ao objetivo geral	47
1.6.2 Hipóteses referentes ao objetivo específico.....	48
2 A POESIA NO ROMANCE: ANÁLISE DE CASOS	50
2.1 A poesia no romance <i>Satíricon</i>	50
2.2 A poesia no romance <i>O crime do padre Amaro</i>	61
2.3 A poesia no romance <i>Tardes de um pintor</i>	73
2.4 A poesia no romance <i>Iracema</i>	76
2.5 A poesia no romance <i>Ilusões perdidas</i>	81
2.6 A poesia no romance <i>A moreninha</i>	84
2.7 A poesia nos contos <i>Mandovi</i> e <i>Contrabandista</i>	97
2.8 Considerações finais do capítulo.....	102

3	A POESIA NOS ROMANCES DE MACHADO DE ASSIS	104
3.1	A poesia em versos.....	104
3.2	A descrição como recurso poético	140
3.3	A digressão como recurso poético	156
3.4	Considerações finais do capítulo.....	160
4	A POESIA NO <i>MEMORIAL DE AIRES</i>	162
4.1	O verso, a descrição e a digressão no <i>Memorial de Aires</i>	164
4.2	A poética encaracolada.....	185
4.3	O olhar diplomático.....	193
4.4	A perspectiva paradoxal	210
4.5	A estética da velhice.....	217
4.6	O <i>Memorial de Aires</i> e o <i>Art nouveau</i>	223
4.7	A última dobra?.....	230
	CONCLUSÃO.....	232

Lucilo Antônio Rodrigues. **A poesia no romance: *Memorial de Aires*, um caso exemplar.** Tese de Doutorado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto, SP, 2007.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal o estudo da poesia no *Memorial de Aires*, de Machado de Assis. Em uma primeira etapa buscou-se refletir a questão da *poesia no romance* no âmbito geral da prosa romanesca: Mikhail Bakhtin refere-se a essa problemática no ensaio “O Discurso no romance”. Para ele, a poesia e o romance estariam em campos opostos: enquanto neste se constata uma tendência à fragmentação da linguagem (refletindo, direta ou indiretamente, a estratificação social); naquela, ocorre uma tendência à centralização da linguagem (refletindo os processos sociais mais duráveis). Em razão dessa particularidade a poesia no romance, na grande maioria das vezes, não desempenha um papel de relevo: ou é rechaçada, mediante a ironia, a sátira, a paródia e a análise crítica ou permanece sob a forma de núcleos isolados distribuídos ao longo do texto romanesco. Em alguns casos raros, como no romance *Memorial de Aires*, a linguagem poética não só é importante enquanto voz isolada, mas também teria uma função determinante na composição geral do estilo deste romance.

Palavras-chave: poesia; romance; poesia no romance; poética do romance; prosa poética, autor romanesco.

ABSTRACT

Lucilo Antonio Rodrigues. **Poetry in novel: *Memorial de Aires*, an exemplar case.** Doctor's dissertation presented to the State University of São Paulo (UNESP), campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2007.

The present dissertation has, as a main target, the study of poetry in *Memorial de Aires*, by Machado de Assis. In its first part, we tried to reflect on the poetry in the novel, in the general scope of the novelistic prose: Mikhail Bakhtin refers to this subject in his essay “Discourse in novel”. As he considers, poetry and novel would be in opposite fields: while in the last one we confirm a tendency to a language breaking up (reflecting, direct or indirectly, the social stratification), in that one, it occurs a tendency to language centralization (reflecting the more durable social processes). Because of this particularity, poetry in novel, in its great majority, doesn't play a relevant role: either it is rejected by irony, satire, parody and critical analysis, or it remains in the form of isolated nucleus, distributed along the novelistic text. In some rare cases, as in the novel *Memorial de Aires*, the poetic language is not only important as an isolated voice, but also would have a determining function in the general composition style of this novel.

Keywords: poetry; novel; poetry in novel; novel poetics, poetic prose; novelistic author.

INTRODUÇÃO

Esta tese desenvolveu-se em torno de um assunto polêmico e inquietador: a alegada poeticidade do romance *Memorial de Aires*, de Machado de Assis. Por muito tempo hesitei se deveria empreender um estudo tão temerário, não só pelos riscos de se escrever sobre um autor tão largamente estudado, mas, sobretudo, pelo objeto esquivo desta busca. Em primeiro lugar, em se tratando de romance, há sempre um problema: onde estaria a poeticidade nos romances de Machado de Assis? Percebi que, para se estudar a poesia nos romances de Machado e, principalmente, no *Memorial de Aires*, haveria a necessidade, antes de tudo, de um redimensionamento do que eu quero dizer com *poesia no romance*.

Se lermos esse romance imbuídos de uma concepção tradicional veremos nele não mais que um exercício de *anti-poeticidade*: o autor parece, propositalmente, evitar a *linguagem poética*. Talvez seja essa a característica que mais tenha me intrigado desde as primeiras tentativas de leitura. Digo *tentativas* porque é justamente esse o desafio do leitor do *Memorial de Aires*: o tema é desinteressante, a ação não se desenvolve, não há conflito dramático, nem tampouco reflexões filosóficas que possam nos consolar, nem há ainda aquela veia humorística que nos *divertia*, como nos romances realistas anteriores. Mas foi precisamente isso que me obrigou a ler o livro *aos saltos*: essa leitura fragmentada possibilitou a descoberta de um andamento, de um ritmo e de uma tonalidade próprios das grandes obras poéticas. Essa grandiosidade, mesclada à sensação de imobilidade (*ma que eppure se muove*), não pode ser interpretada como uma obra de um velho entediado, como teria afirmado Augusto Meyer (1958, p. 50);

publicado em 1908, esse romance revela não um declínio do autor, mas a consumação de um lento processo de gestação e maturação de uma verdadeira obra poética em prosa.

Constatada, assim, a presença desse ritmo, permanecia ainda a questão: em que residiria a poeticidade deste romance? Antes que me acudisse algumas perguntas irrespondíveis (“mas, afinal, o que vem a ser poesia?” é uma delas), cheguei à conclusão de que não deveria buscar no romance alguns trechos dotados de poeticidade em oposição a outros trechos considerados *não poéticos*; mas sim, identificar *enunciações desejosas de poeticidade* em oposição a outras em que não fosse manifesto esse desejo. Assim, não estaria em questão, portanto, o fato de determinada linguagem ser ou não poética, mas, sim, o fato de uma voz no romance assumir a responsabilidade do *dizer poético*. Uma rápida leitura possibilitou-me a descoberta de um fato determinante: as vozes que eram dotadas de um *querer fazer poesia* eram *aceitas* no *Memorial de Aires*, ou seja, não eram ironizadas, nem satirizadas, nem parodiadas, nem, tampouco, submetidas à análise crítica. Do mesmo modo, percebi que Machado de Assis procurava integrar todas essas vozes não deixando que elas se transformassem em *discursos poéticos isolados*, como ocorre frequentemente com as descrições e os versos no interior de um romance. Essa constatação conduziu-me à leitura de outros romances: notei que em nenhum dos textos pesquisados havia essa particularidade.

A partir das constatações obtidas nessa investigação parcial foi possível chegar a uma melhor compreensão da poeticidade latente no romance *Memorial de Aires* e formular com precisão o tema da tese. Assim, nesta tese pretendo investigar a poesia no contexto do romance *Memorial de Aires* e, por extensão (admitida a hipótese de que o romance, de uma forma ou de outra, reflete o seu tempo), no contexto histórico e social em que ele foi produzido. Nesse particular, o referido romance constitui um caso raro na literatura brasileira, sendo ele próprio um corpo muito estranho no contexto sócio-

literário em que nasceu: publicado no início do século XX, mas inserido no largo espectro ideológico do século XIX, esse romance parece, às vezes, antecipar alguns procedimentos poéticos que só tornaram conhecidos em meados do século XX. Muitos têm sido os estudiosos que destacam a poeticidade desse romance; efetivamente, há ali um desejo de poeticidade, mas que não se parece com nenhuma das manifestações poéticas de seu tempo. Assim, se há ali um *desejo de poeticidade*, como ele se torna manifesto? Está presente em algumas partes do romance ou o permeia inteiramente? Nesta tese, defenderei esta última hipótese: penso que a poeticidade no *Memorial de Aires* não é resultado de irrupções na continuidade narrativa, mas se firma por uma tonalidade que atravessa, sem perder o fôlego, o tecido literário, impregnando-o de um delicioso ritmo ondulante (resultantes de tênues modulações) raramente repetido na prosa brasileira. Percebo, acima de tudo, um método, uma diligência de velho que faz do seu próprio caminhar, o fim último do texto. Afrânio Coutinho discorrendo sobre a existência poética de Machado de Assis faz uma afirmação que considero pertinente não só como simples dado biográfico, mas como uma visão de mundo que, efetivamente o escritor conseguiu levar para o interior do *Memorial de Aires*: “o poeta não é somente o que se contenta de o ser no momento em que faz um verso, porém o que vive poeticamente em todos os momentos de sua existência” (1940, p.24). Por conseguinte, se a poesia permeia por inteiro o *Memorial de Aires*, poderíamos acrescentar que esta *encarna* a sociedade deste romance, ao contrário do que comumente sucede com a grande maioria dos romances em que a linguagem poética aparece, em pequenos (ou grandes) trechos, como um complexo insular, salpicando de poesia o texto romanesco.

Essa idéia da encarnação da poesia no seio de uma sociedade constituiu uma das grandes inquietações do poeta e crítico literário Octávio Paz:

... a interrogação sobre as possibilidades de encarnação da poesia não é uma pergunta sobre o poema e sim sobre a história: será uma quimera pensar numa sociedade que reconcilie o poema e o ato, que seja palavra viva e palavra vivida, criação da comunidade e comunidade criadora? (1982, p309).

A interrogação de Paz será também a que permeará esta tese e, como ele, também aqui, não se pretende respondê-la: “Este livro não se propôs a responder essa pergunta: seu tema foi uma reflexão sobre o poema” (1982, p.309). Todavia, em face do gênero deste trabalho (tese de doutoramento) o nosso objetivo é bem mais específico: buscarei investigar, em um primeiro momento, por que a sociedade interna de alguns romances não incorporou, de modo orgânico, a poesia. Em um segundo momento, investigarei *como* a sociedade do romance *Memorial de Aires* incorporou a linguagem poética. Quero dizer com *sociedade do romance* o complexo lingüístico e social formado pela existência de múltiplas vozes que se entrecruzam, dialogam e se olham de infinitos modos no corpo do discurso romanesco. Não se trata, portanto, da sociedade contemporânea ao escritor. Nas últimas páginas procurou-se fazer uma *ponte* possível entre a sociedade interna do romance e a sociedade contemporânea ao romance *Memorial de Aires*.

Esta pesquisa exigirá, portanto, o estudo sistemático entre as vozes que *querem fazer poesia* e as demais vozes presentes no romance (isto é, as vozes que não *querem fazer poesia*), implicando dois procedimentos básicos: a análise separada da linguagem poética introduzida no romance e a análise do impacto do texto poético no romance. Na busca de um melhor delineamento do objeto, procurou-se restringir a linguagem poética em três configurações básicas: a) poesia em verso; b) prosa poética descritiva; c) prosa poética reflexiva.

Da bibliografia geral, valer-me-ei de textos já consagrados pelos estudos literários e fundamentais para a análise das partes consideradas poéticas, dentre os

quais, destaco o livro *Elementos de lingüística para o texto literário*, de Dominique Maingueneau, sobretudo, pelos seus instigantes estudos sobre a descrição literária. Para o estudo da contextualização da linguagem poética no corpo do romance (dialogismo bakhtiniano), cito quatro livros fundamentais: *Questões de literatura e estética*, *Problemas da poética de Dostoievski* e *Estética da criação verbal*; de Mikhail Bakhtin e *Entre a prosa e a poesia*, de Cristovão Tezza.

Da bibliografia específica, elejo, além dos textos que compõem o *corpus* da tese, duas publicações determinantes: *O circuito das memórias em Machado de Assis*, de Juracy Assmann Saraiva, pelo primoroso trabalho de investigação estética do *Memorial*; *O enigma do olhar*, de Alfredo Bosi, em razão de seus conceitos sobre o deslocamento do olhar do narrador.

Como já foi salientado, nesta pesquisa pretende-se atestar que o romance *Memorial de Aires* possui uma configuração poética distinta das obras anteriores de Machado de Assis. Isso ocorreria, segundo a nossa hipótese, porque o autor desse romance, sem se descompatibilizar com o gênero romanesco, solidariza-se com a expressão poética, ou seja, ele tem uma intenção poética.

A pesquisa será organizada em quatro capítulos, além da introdução e da conclusão. O primeiro capítulo será dedicado à formulação das hipóteses que susterrão a nossa tese: aqui defenderemos a hipótese de que a poesia introduzida no romance, na maioria das vezes, não conta com a solidariedade do autor e, portanto, não se realiza em sua plenitude; por outro lado, nos raros casos em que o narrador e o autor têm uma intenção poética, como no *Memorial de Aires*, constata-se que a poesia se propaga por todo o romance. Nesse capítulo também serão esclarecidos os pressupostos teóricos que nortearão esta pesquisa e o delineamento do tema. Ainda neste capítulo procurarei

estabelecer alguns conceitos considerados fundamentais para a presente tese, como os conceitos de poesia e de autoria, por exemplo.

No segundo, no terceiro e no quarto capítulos procuraremos *demonstrar* as hipóteses levantadas no primeiro capítulo.

O segundo capítulo será dedicado à análise de alguns casos de poesia introduzida nas seguintes obras: *Satíricon*, de Petrônio; *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac; *Iracema*, de José de Alencar, *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós; *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo; *Tardes de um pintor*, de Teixeira e Souza; *Mandovi*, de Coelho Neto e *Contrabandista*, de Simões Lopes Neto. O método utilizado será, rigorosamente, sempre o mesmo: o fragmento considerado poético será analisado sob duas perspectivas: análise separada do fragmento e análise deste em relação ao texto circundante. Em outras palavras, em primeiro lugar se analisará a voz do gênero poético introduzido e, em segundo lugar, será feita uma análise desta voz em relação às outras vozes que permeiam o romance: a voz do autor, do narrador, das personagens, do gênero, entre outras. Nessa etapa os fragmentos de textos poéticos serão estudados de acordo com a peculiaridade de cada um. Assim, no *Satíricon*, analisar-se-ão duas formas diferentes de diálogo: a poesia enunciada pelas personagens Eumolpo e Trimálquio e a poesia enunciada pelo próprio narrador-personagem. Em *Ilusões perdidas*, interessa-me um caso de distanciamento do autor em relação a um poema do próprio Balzac introduzido no romance. Em *O crime do padre Amaro*, analisarei quatro casos diferentes de introdução de linguagem poética no romance: a paródia da poesia romântica, a solidariedade do narrador (e do autor) em relação a uma cena poética, a solidariedade do narrador (e do autor) em relação a uma descrição poética e a paródia de epitáfios. Em *Iracema*, procurar-se-á evidenciar a análise das diferentes vozes poéticas que compõem o romance. Em *A moreninha* será analisada a introdução de um longo

poema juvenil em que se observa uma divergência (de grau) entre o ponto de vista do narrador e o ponto de vista do autor em relação ao referido poema. Em *Tardes de um pintor*, será analisado um caso em que nem o narrador nem o autor conseguem estabelecer um distanciamento em relação a um poema sentimental introduzido no romance. Nos contos *Mandovi*, *Contrabandista* será enfatizado a questão da poesia em relação a enunciações rústicas.

O terceiro capítulo, de caráter introdutório, constará de um levantamento em que se buscará explicitar o modo como a poesia costuma ser introduzida nos romances de Machado de Assis. O quarto capítulo deverá ser mais longo e denso. Aqui será realizada uma pesquisa mais aprofundada da poesia no *Memorial de Aires*.

1 A QUESTÃO DA POESIA NO ROMANCE

Neste capítulo trataremos da questão da *poesia no romance*, tendo como fio condutor duas indagações:

- a) Por que, na grande maioria das vezes, os elementos constitutivos da poesia no romance (tom, temas, forma, conteúdo, entre outros) não se propagam para o restante do texto romanesco?
- b) Quais as condições necessárias à propagação desses elementos no romance?

Quero dizer com o vocábulo *propagar* o ato de transmitir, transferir, comunicar, contagiar. Além disso, buscaremos esclarecer alguns conceitos como:

- 1) O que entendemos por *poética do romance*
- 2) O que entendemos por *poesia no romance*
- 3) O que entendemos por *prosa e poesia*
- 4) O que entendemos por *autor romanesco*

No final desse capítulo serão formuladas algumas hipóteses (fulcro de nossa tese) as quais procuraremos demonstrar nos capítulos seguintes.

1.1 *A poética do romance e a poesia no romance*

O problema do romance como gênero específico e a questão do discurso da prosa literária foi objeto de uma atenção particular por parte de Bakhtin no decorrer de sua produção intelectual. Ele considerava o romance um gênero literário com particularidades específicas e que, portanto, mereceria da parte dos estudiosos da literatura um tratamento diferente. Por causa disso, o ensaísta julgava inadequadas as abordagens estilísticas do romance que eram realizadas até então. Com efeito, no primeiro capítulo de seu ensaio “O discurso no romance”, intitulado, “A estilística

contemporânea e o romance”, Bakhtin vai apontar alguns problemas decorrentes das análises estilísticas que, no seu entendimento, eram baseadas em considerações superficiais. Um desses problemas residia no fato de que “o discurso da prosa literária era entendido como um discurso poético no sentido estrito e a ele eram aplicadas indiscriminadamente as categorias da estilística tradicional (baseada no estudo dos tropos)” (1998, p.72). Dito em outras palavras: o romance era estudado como se fosse um longo poema.

Outro problema levantado por Bakhtin diz respeito às análises estilísticas que se limitavam a apreciações simplistas, as quais procuravam destacar a todo custo “a sua expressividade, sua imagética, sua ‘força’, sua ‘clareza’, etc, sem introduzir nestas opiniões nada ou quase nada de sentido estilístico determinado ou ponderado que fosse” (1988, p.72). Ou seja, o estudo do texto romanesco não era submetido a um critério rigoroso.

Ele considerava problemático também o ponto de vista, muito difundido nos fins do século XIX, “que via no discurso do romance um certo ambiente extraliterário, privado de uma elaboração estilística particular e original” (1988, p.72). A prosa literária, segundo essa concepção, era destituída de qualquer importância literária, o que possibilitou, como é sabido, o florescimento de análises puramente temáticas: não havendo uma configuração poética esperada, os aspectos estilísticos da literatura em prosa eram deixados de lado, enquanto se privilegiavam os temas sociológicos, psicológicos, autobiográficos entre outros.

Para Bakhtin, essa maneira de interpretar e de analisar não estava de acordo com a *verdadeira essência do romance*, pois este estaria sujeito a leis estilísticas de natureza diferente:

Todas as tentativas de análises estilísticas concretas da prosa romanesca ou se extraviavam nas descrições lingüísticas da linguagem do romancista ou então limitavam-se a destacar elementos estilísticos isolados que se situavam (ou apenas pareciam estar situados) nas categorias da estilística. Tanto num caso como em outro, a unidade estilística do romance e da palavra romanesca fogem dos pesquisadores. (1998, p.73).

Bakhtin aponta aqui dois procedimentos bastante recorrentes nas análises estilísticas da prosa romanesca, sendo ambos, segundo seu parecer, inadequados. Essa inadequação, de acordo com o ensaísta, ocorre porque o romance, na grande maioria dos casos, “caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal” (1998, p.73). Assim, o romance não se assentaria em uma única unidade estilística, mas várias. Para Bakhtin, os principais tipos de unidade estilística de composição presentes no romance seriam:

1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
2. A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral (*skaz*).
3. Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc;
5. Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados. (1998, p.74).

As unidades de estilo é que determinariam o estilo de cada um dos elementos a elas subordinadas. Assim, por exemplo, o discurso estilisticamente individualizado de uma determinada personagem pode ser definido por uma “narração familiar do narrador, por uma carta, etc” (1998, p. 74). Por conseguinte, a unidade estilística superior determina o aspecto estilístico e lingüístico da fala dessa personagem, (a escolha lexical, semântica e sintática), no entanto, esta não se dilui por completo, pois “participa

juntamente com a sua unidade estilística mais próxima do estilo do todo, carrega o acento desse todo, toma parte da estrutura e na revelação desse todo” (1998, p.74).

Trata-se, como se pode observar, de um sistema bastante complexo, pois os elementos isolados não só se ligam às unidades estilísticas a que estão subordinados, mas também participam da composição estilística do todo. Essa complexidade de estilos ocorreria porque a sociedade é estratificada, fazendo com que a divisão social reflita diretamente na linguagem, engendrando “dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras ...” (1998, p.74). Essas diferentes variações configurarão aquilo que Bakhtin chamará de “plurilingüismo social”:

...é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. (1998, p.74-3).

Portanto, o romance funciona como uma arena em que todas essas vozes se cruzam, gerando uma infinidade de efeitos estilísticos que não poderiam ser resumidos a uma única regra de desvio em relação a uma determinada língua considerada padrão. Bakhtin não entra em detalhes sobre o modo como essas unidades dialogam entre si no ensaio “O discurso no romance”. É sabido, contudo, que, em um trabalho anterior (*Problemas da poética de dostoiévski*), ele teria estabelecido uma tipologia, não sem

antes avisar que se tratava de uma maneira superficial de classificar os diferentes tipos de refração das unidades estilísticas¹.

A estilística do romance formulada por Bakhtin revela uma visão inteiramente nova quando comparada com a estilística tradicional, baseada no estudo dos tropos. Aqui, o que está em jogo é a orquestração de todas essas unidades estilísticas e o modo como cada uma delas se relaciona com as outras e com o todo, numa espécie de diálogo que Bakhtin chamará de *dialogismo*. Essa complexidade de vozes e estilos, envolvendo diferentes níveis lingüísticos e sujeita a leis estilísticas distintas, inviabilizaria, no entender do autor, as análises baseadas na estilística tradicional: “a estilística tradicional desconhece este tipo de combinação de linguagens e de estilos que formam uma unidade superior. Ela não sabe abordar o diálogo específico das linguagens do romance” (1998, p.75). Para o ensaísta russo, tais análises não se orientam para o conjunto pluriestilístico do romance, mas apenas para uma ou outra unidade estilística subordinada: o pesquisador ignora a particularidade básica do romance e substitui o seu objeto de estudo e, “ao invés do estilo do romance, ele analisa, em essência, algo completamente diverso” (1998, p.75). Nesse particular, M. Bakhtin aponta dois tipos de substituição:

...no primeiro caso, em lugar de se analisar o estilo do romance, é dada uma descrição da linguagem do romancista (ou, no melhor dos casos, das “línguas” do romance); no segundo caso, põe-se em destaque um dos estilos subordinados, o qual é analisado como o estilo todo. (1998, p.75).

¹ É evidente que nem de longe esgotamos todas as possíveis ocorrências do discurso bivocal e todos os possíveis modos de orientação centrada no discurso do outro, a qual complexifica a habitual orientação objetiva do discurso. É possível uma classificação mais profunda e sutil com um grande número de variedades e possivelmente de tons. Entretanto, parece suficiente para os nossos fins a classificação que apresentamos”. (BAKHTIN, 2002, p.199).

Com relação ao primeiro caso, Bakhtin salienta que o exame do estilo não leva em conta o gênero e a unidade da obra literária, o que se estuda, na realidade, é “o fenômeno da própria linguagem”. Assim, ao se desvincular o estilo do gênero ao qual pertence, “a unidade de estilo torna-se a unidade de uma certa linguagem individual (“dialeto individual”) ou de uma unidade de fala individual (*parole*)” (1998, p.75). Por isso, Bakhtin vai afirmar que, nesse caso, “a estilística converte-se numa lingüística particular das linguagens individuais ou numa lingüística de enunciações” (1998, p.75-6). Assim, sob esse ponto de vista, a unidade de estilo “pressupõe, de um lado, a unidade da língua como sistema de formas normativas gerais e, de outro, a unidade da individualidade que se realiza na língua” (1998, p.75). Essas condições, de acordo com Bakhtin, podem ser observadas na maior parte dos gêneros poéticos em verso, contudo, elas são incapazes de definir o estilo da obra, posto que se fundamentam no sistema lingüístico da língua e do discurso e não no sistema da obra literária (1998, p.75). Todavia, Bakhtin faz questão de ressaltar que estas seriam as premissas necessárias do estilo poético, mas não as do romance: “a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra” (1998, p.76).

No segundo caso de substituição, o pesquisador vai reduzir o seu objeto de estudo “ao estilo de qualquer uma das unidades subordinadas (relativamente independentes) do romance” (1998, p.77). Assim, na maioria das vezes, “o estilo do romance é reduzido ao conceito de ‘estilo épico’ e lhe são aplicadas as categorias correspondentes da estilística tradicional” (1998, p.77). Para Bakhtin “todos esses tipos de análise são inadequados para o estilo, não só do conjunto romanesco, mas também daquele elemento que é destacado como fundamental para o romance” (1998, p.77). Com base nessas considerações, o teórico chega à conclusão de que a estilística

tradicional é ineficaz nas análises dos gêneros romanescos, porque os pesquisadores os consideram sob um ponto de vista monoestilístico:

A “linguagem poética”, “a individualidade lingüística, “a imagem”, o “símbolo”, “o estilo épico” e as outras categorias gerais elaboradas e empregadas pela estilística, e também todo conjunto de procedimentos estilísticos concretos que são aplicados nesta categoria, apesar das diferenças de concepção dos diversos pesquisadores, estão igualmente orientados para os gêneros unilíngües e monoestilísticos, gêneros poéticos no sentido restrito. (1998, p.77-8).

Bakhtin toca em um dos princípios fundamentais que nortearam grande parte dos estudos estilísticos, uma vez que os mesmos procedimentos aplicados ao estudo do gênero poético eram utilizados no estudo do gênero romanesco. Para Cristóvão Tezza (2003, p.222), as críticas de Bakhtin se voltam, sobretudo, contra os estudos literários formalistas, que buscavam uma especificidade da linguagem poética fundada no desvio da linguagem: “seguindo um caminho oposto ao do formalismo russo, Bakhtin está atrás não do *estranhamento*, mas da *identidade*”. Isso implica uma mudança radical na própria concepção de *discurso poético*: “o romance é um gênero literário. O *discurso romanesco é um discurso poético*, mas que, efetivamente, não cabe na concepção atual do discurso poético” (BAKHTIN, 1998, p.80, grifo nosso).

Chegamos aqui a uma questão central: para Bakhtin a verdadeira *poética do romance*² não poderia ser definida por uma ou mais unidade estilística isolada, mas pela orquestração de todas elas no romance. Aceitando como verdadeiro esse postulado, teríamos de aceitar que todo o romance é também, de alguma forma, um *discurso poético* e, conseqüentemente, teríamos de admitir, no que diz respeito a essa questão,

² Para efeito desta tese, chamarei de *poética do romance* a arte (ou o trabalho) de orquestração das diferentes unidades de estilo presentes no texto romanesco. Para a preservação do sentido que desejo conferir a esse termo é importante que ele seja entendido como uma só palavra (“poética-do-romance”), ou seja, é fundamental que ele tenha um valor substantivo. Por outro lado, a palavra *poética*, que freqüentemente vai aparecer nesta tese com valor adjetivo, refere-se à poesia em *sentido restrito*. Assim, por exemplo, o termo *linguagem poética* tem o sentido de *linguagem da poesia*.

que entre as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o *Memorial de Aires* não haveria qualquer diferença: ambos os romances devem ser considerados *obras poéticas*.

Essa constatação, porém, não resolve o nosso problema porque quando lemos esses dois romances sentimos que há uma profunda diferença entre eles, sentimos, sobretudo, que o *Memorial* é mais poético que as *Memórias Póstumas*. Consideramos que essa distinção não pode ser feita apenas pela configuração estrutural: sob esse aspecto só poderíamos afirmar que a poética dos dois romances tem cada qual um *desenho* ou um *diagrama* distinto. Pensamos que se deve levar em conta, acima de tudo, o universo axiológico do narrador e do autor; desse modo poderíamos afirmar que o narrador Brás Cubas não era movido por um *querer fazer poesia*, mas o narrador Aires sim.

Assim, a *poesia no romance*, segundo a entendemos nesta tese, ocorre quando uma ou mais vozes (personagens, narrador, autor) têm um desejo de fazer poesia. Esse tipo de poesia se apresenta, freqüentemente, sob a forma de núcleos poéticos em quase todos os romances (descrições, versos, citações, reflexões, entre outros). Neste estudo, chamaremos essas unidades de *poesia no romance* em oposição à *poética do romance* que pode ser identificada com a *arte de orquestrar* todas as unidades de estilo (ou seja, de todas as vozes estilisticamente individualizadas). A *poesia no romance*, portanto, é constituída por núcleos poéticos isolados em meio à prosa circundante, ou seja, ela nada mais é que uma voz (ou um discurso, ou uma unidade de estilo, dependendo do aspecto que se queira focar) no romance.

1.1.2 Poesia e prosa

Como vimos, para Bakhtin, toda língua nacional é composta por diferentes linguagens: dialetos, jargões profissionais, gêneros literários, entre outras. Esse *plurilingüismo social* seria o solo do qual brotariam as muitas vozes que, por sua vez, engendrariam uma infinidade de relações dialógicas. Essas relações ocorreriam, em maior ou menor grau, em qualquer tipo de discurso, seja ele oral ou escrito, literário ou até mesmo extraliterário; entretanto, elas se apresentariam de um modo mais complexo na prosa literária, sobretudo, no romance. Por outro lado, Bakhtin não considera o dialogismo uma peculiaridade do discurso poético, uma vez que este está centrado no próprio objeto, preocupando-se, sobretudo, com a sua inesgotabilidade ou inefabilidade:

Na imagem poética, em sentido restrito (na imagem-tropo), toda a ação, a dinâmica da imagem-palavra, desencadeia-se entre o discurso (em todos os seus aspectos) e o objeto (em todos os seus momentos). A palavra imerge-se na riqueza inesgotável e na multiformidade contraditória do próprio objeto com sua natureza “ativa” e ainda “indizível”; por isso, ela propõe nada além dos limites de seu contexto (exceto naturalmente o tesouro da própria língua). (1998, p.87).

Apesar de a abordagem bakhtiniana fundamentar-se em uma perspectiva teórica distinta da dos formalistas russos percebe-se aqui os ecos do conceito de *singularização* de Victor Chklovski, referido no conhecido artigo “A arte como procedimento,” (1978, p. 49-56), e o conceito de literariedade de Roman Jakobson (apud, Schnaiderman, Boris, *Prefácio*, 1978, p. XI-X). Esses conceitos têm em comum o desejo de conferir uma particularidade específica à poesia a qual seria instaurada a partir de uma espécie de desvio, que a tornaria ambígua, polissêmica. No entender de Bakhtin, a linguagem poética, centrada no objeto, fecha-se sobre si mesma e não estabelece uma inter-relação com os discursos que a circundam: essa seria a especificidade da linguagem poética e não simplesmente o procedimento formal, isolado, destituído de qualquer significado. Por isso é que os procedimentos referidos por Chklovski e Jakobson favorecem a

criação de uma zona de silêncio em torno do discurso poético, ou seja, constituem um ato ou uma *vontade de isolamento* em relação aos demais discursos.

Na prosa, vai ocorrer o contrário: “em lugar da plenitude efetiva e da inesgotabilidade do próprio objeto, abre-se para o prosador uma variedade de caminhos, estradas e tropos, desvendados pela consciência social” (1998, p.83-4). O objeto, neste caso, perde a sua aura de mistério e se transforma em uma arena, uma concentração de vozes multidiscursivas, no meio das quais ressoará a própria voz do artista-prosador. (1998, p.88).

A linguagem poética deve ignorar os outros discursos do mundo; isso não significa que ela, encerrada em seu universo e surda aos outros discursos, seja sempre monológica. Na verdade, Bakhtin vai sempre afirmar que nenhum discurso escapa ao dialogismo: os gêneros poéticos, mesmos os mais fechados, dialogam com outros gêneros, dialogam com seu horizonte social, polemizando ou fazendo apologia a ele. Para Bakhtin, o poema é monológico porque o dialogismo não é tratado de maneira literária:

Nos gêneros poéticos (em sentido restrito) a dialogização natural do discurso não é utilizada literariamente, o discurso satisfaz a si mesmo e não admite enunciações de outrem fora de seus limites. O estilo poético é convencionalmente privado de qualquer interação com o discurso alheio, de qualquer “olhar” para o discurso alheio. (1998, p.93).

A dialogização, portanto, não é tratada de maneira literária nos gêneros poéticos *em sentido restrito*. Essa restrição, a nosso ver, visa a separar os gêneros poéticos que não admitem vozes dissonantes, como a lírica, por exemplo, daqueles que os admitem:

O espaço para o plurilingüismo encontra-se apenas nos gêneros poéticos ‘inferiores’, sátiras, comédias, etc. Entretanto, o

plurinlingüismo (isto é, as outras linguagens sócio-ideológicas) pode vir integrado nos gêneros estritamente poéticos, principalmente nas falas dos personagens. Porém, neste caso ele é *objetal*. Ele manifesta-se, em essência, como uma ‘coisa’ e não está no *mesmo* plano da linguagem real da obra: trata-se do gesto representado do personagem e não do discurso que representa. (1998, p.94-5).

Bakhtin não inclui os assim chamados *gêneros poéticos inferiores* dentro da sua concepção de *gêneros poéticos em sentido restrito*, por isso, da nossa parte, seria justo perguntar: afinal de contas o que vem a ser *gêneros poéticos em sentido restrito*? Algumas restrições arroladas por Bakhtin podem nos dar uma idéia dos sentidos que essa expressão abarca. A primeira restrição, a exclusão dos gêneros satíricos, guarda estreitas relações com uma outra afirmação de Bakhtin segundo a qual a poesia é um discurso cujo horizonte fecha-se sobre si mesmo, excluindo todo tipo de voz alheia: “... o poeta fala em sua própria linguagem. Para aclarar o mundo de outrem ele jamais se vale da linguagem de outrem como sendo a mais adequada para este mundo” (1998, p.95). Outra restrição importante, assinalada por Bakhtin, apóia-se na hipótese de que a linguagem dos gêneros poéticos pode tornar-se autoritária, dogmática e conservadora: “a linguagem dos gêneros poéticos, quando estes se aproximam do seu limite estilístico, torna-se freqüentemente autoritária, dogmática e conservadora, fechando-se à influência dos dialetos sociais não literários” (1988, p.95). Em razão desse conservadorismo e dessa proposital recusa em assimilar os dialetos sociais extraliterários, os poetas freqüentemente acreditam que a poesia deve ser possuidora de uma linguagem especial, uma linguagem de deuses. Bakhtin considera essa idéia um filosofema utópico muito recorrente no discurso poético:

... na base desse filosofema repousam as condições e as exigências reais do estilo poético, que satisfaz a uma linguagem única, diretamente intencional, a partir de cujo ponto de vista as outras linguagens (a linguagem falada, a linguagem de negócios, a

linguagem prosaica, etc.) são percebidas como objetivadas e em nada equivalentes a ele. (1998, p.95).

Assim, a linguagem poética, na acepção bakhtiniana, apresenta-se como um mundo fechado; as vozes presentes no texto seriam sempre limitadas e não instaurariam um verdadeiro diálogo social: a atmosfera poética, densa e opaca, isola ou fragmenta, cada um desses falares, não lhes permitindo interações significantes. A linguagem poética, segundo esse conceito, necessitaria de um ambiente de linguagem única:

O poeta é definido pelas idéias de uma linguagem única e de uma única expressão, monologicamente fechada. Estas idéias são iminentes aos gêneros poéticos com os quais ele trabalha. Isto determina os métodos de orientação do poeta no seio de um plurilingüismo efetivo. O poeta deve possuir o domínio completo e pessoal de sua linguagem, aceitar a total responsabilidade de todos os seus aspectos e submetê-los todos às suas intenções e somente a elas. (1998, p.103).

Desse modo, a linguagem poética seria monológica porque o poeta ignora as outras linguagens: ele controla não somente as vozes que orbitam o objeto, mas também o discurso-resposta do destinatário. Por conseguinte, ele conduz o discurso impondo suas intenções, restringindo o léxico, a sintaxe e a semântica: “desembaraça as palavras das intenções de outrem, utiliza somente certas palavras e formas de empregá-las de tal modo que elas perdem a sua ligação com determinados estratos intencionais de dados contextos da linguagem” (1998, p.103). Todas as vozes que penetram o texto poético são submetidas a uma transformação induzida pelo clima monológico: “tudo aquilo que penetra na obra deve se afogar no Letes, esquecer a sua vida anterior nos contextos de outrem; a língua só pode lembrar de sua vida nos contextos poéticos” (1988, p.103).

Ao lado das inúmeras formas de reiterações como o metro, a rima, a aliteração e a assonância, o ritmo será apontado por Bakhtin como um fator de enfraquecimento da estratificação da linguagem e do conseqüente fortalecimento da tendência à unidade:

O ritmo, ao criar a participação direta de cada momento do sistema acentual do conjunto (através das unidades rítmicas mais próximas) destrói em estado ainda embrionário aqueles mundos e pessoas virtualmente contidos no discurso: em todo caso, o ritmo coloca-lhes determinadas barreiras, não lhes permitindo se desenvolver e se materializar; ele fixa e enrijece ainda mais a unidade e o caráter fechado do estilo poético e da linguagem única que é postulada por este estilo. (1998, p.104).

O ritmo, portanto, reforçaria a manutenção da atmosfera monológica do texto poético, pois atuaria, de um lado, como elemento catalizador das forças centrípedas, e, de outro, como elemento inibidor das forças centrífugas que, porventura, poderiam ameaçar a unidade estilística do texto.

Essas seriam, no entender de Bakhtin, as principais causas da não estratificação da linguagem nos gêneros poéticos (no sentido restrito) e que, por sua vez, impedem e/ou inibem o desenvolvimento do dialogismo. Assim, o trabalho do poeta consistiria em *fechar todas as portas* ao dialogismo em prol de uma linguagem única, mágica, intencional; enquanto o trabalho do prosador, por outro lado, seguiria um caminho totalmente diferente:

Ele acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida... Nesta estratificação da linguagem, na sua diversidade de línguas e mesmo na sua diversidade de vozes, ele também constrói o seu estilo, mantendo a unidade de sua personalidade de criador e a unidade do seu estilo. (1998, p.104).

O prosador e, mais especificamente, o prosador-romancista, acolhe todas as vozes, “porém dispõe estes discursos e formas a diferentes distâncias do núcleo semântico decisivo da sua obra, do centro de suas intenções pessoais” (1998, p.105). A linguagem do prosador dispõe essas variadas formas de discursos para exprimir, em graus diversos, as intenções do autor: em alguns casos, essa linguagem exprime diretamente as intenções do autor; em outros casos, ocorre uma refração, isto é, o “autor não se solidariza totalmente com esses discursos e os acentua de uma maneira particular, humorística, irônica, paródica, etc.” (1998, p.105). Há ainda, alguns casos em que o autor priva esses discursos de qualquer tipo de acento: ele “os mostra como uma coisa verbal original” (1998, p.105). Assim, mediante essas aproximações e distanciamentos “o prosador pode se destacar da linguagem de sua obra ... [o] autor não fala na linguagem da qual ele se destaca em maior ou menor grau, mas é como se falasse através dela” (1998, p.105). Decorre disso, a estreita ligação que há entre o gênero romanesco e as perspectivas sócio-ideológicas que habitam, naturalmente, os gêneros extraliterários: “o prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções” (1998, p.105).

As formas poéticas também se deixam penetrar por movimentos de natureza social, contudo, estes, estão associados a “processos sociais mais duráveis, ‘tendências seculares’, por assim dizer, da vida social” (1998, p.106). O discurso romanesco, por outro lado, “reage de maneira muito sensível ao menor deslocamento e flutuação da atmosfera social” (1998, p.106). Bakhtin admite, contudo, que o dialogismo pode ocorrer mesmo nas linguagens fechadas:

Naturalmente, o discurso bivocal internamente dialogizado é possível também num sistema lingüístico fechado, puro, único, estranho ao relativismo lingüístico da prosa, portanto, é possível nos gêneros poéticos puros, mas aqui ele não tem terreno para qualquer desenvolvimento substancial e significativo. (1998, p.128).

Assim, a ocorrência do dialogismo nos gêneros poéticos não adquire uma importância relevante, pois as vozes presentes no texto não encontraram um terreno fértil que possibilite um diálogo pleno: “o dualismo interno (a bivocalidade) de um discurso que satisfaz a uma linguagem única e a um estilo monologicamente sóbrio, nunca pode ser substancial: é um jogo, uma tempestade num copo d’água” (1998, p.128). Isso acontece porque neste gênero a ênfase não se assenta sobre a pluralidade de vozes, mas na polissemia do símbolo poético, isto é, na inesgotabilidade semântico-estrutural do objeto artístico: É por isso que a ambigüidade (ou a polissemia) do símbolo poético nunca acarreta a sua dupla acentuação; ao contrário, a ambigüidade poética satisfaz a uma única voz e a um único sistema de acentuação. Assim, a polissemia na linguagem poética só pode se realizar em um ambiente restrito, caso contrário, o símbolo poético é transferido para o plano da prosa:

A polissemia do discurso poético pressupõe a unidade e a identidade da voz consigo mesma, e a sua total solidão no discurso. Logo que uma voz alheia, um acento alheio, um ponto de vista eventual irrompem nesse jogo do símbolo, o plano poético é destruído e o símbolo transferido para o plano da prosa. (1998, p.130).

É justamente por esse motivo que Bakhtin não inclui as sátiras e as comédias entre os gêneros estritamente poéticos, pois na construção dos efeitos humorísticos e irônicos, há a necessidade de, pelo menos, duas vozes: o menor acento irônico sobre essa linguagem pura, provoca uma refração:

Com isso, o símbolo poético, permanecendo símbolo, é claro, é transferido ao mesmo tempo para o plano prosaico, torna-se um discurso bivocal: entre o discurso e o objeto se introduz um discurso e

um acento alheios, e sobre o símbolo cai uma sombra de objeto. (1998, p.131).

O discurso bivocal na poesia, apesar ser internamente dialogizado, resulta, no entender de Bakhtin, em uma estrutura primitiva e simples. O dialogismo, portanto, pode ocorrer na poesia, contudo, a especificidade da poesia não seria o dialogismo; do mesmo modo que a especificidade da prosa não é o discurso monológico. Resumindo, pode-se dizer que a polissemia constitui o ponto alto dos gêneros poéticos puros, enquanto o dialogismo constitui o ponto alto dos gêneros literários em prosa, em particular, o romance, ou como sustenta Bakhtin (1998, p.132): “se o problema central da teoria da poesia é o problema do símbolo poético, então o problema central da prosa literária é o problema do discurso bivocal, internamente dialogizado em todos os seus tipos e variantes multiformes”.

Essas considerações de Bakhtin acerca da poesia foram duramente criticadas por grande parte dos estudiosos da literatura, sobretudo porque deixam entrever que a prosa seria mais *democrática*, e, portanto, investida de valores positivos, enquanto que a poesia, por se relacionar com os segmentos seculares da sociedade, estaria associada aos regimes totalitários e, portanto, marcada negativamente. Ao analisar essa questão, Tezza esclarece que a distinção entre prosa e poesia se processa no plano da quantidade e não no plano da qualidade:

Há alguns pontos de partida a considerar nessa distinção. Em primeiro lugar, o fato de que a divisão se faz, como tudo no universo bakhtiniano, numa dimensão quantitativa – no espectro dos gêneros poéticos literários, Bakhtin considera, de um lado, o estilo poético em sentido restrito, que metaforicamente chamaríamos de “pura poesia”, e na outra ponta o estilo prosaico também em sentido restrito, a “pura prosa”. Entre um limite e outro realiza-se a literatura. Movimentos sociais e históricos “empurram” a literatura numa ou noutra direção; os gêneros, assim, são estratificações históricas da linguagem, sempre imersos na sua vida multifacetada. (2003., p.255).

A interpretação da *linguagem poética no sentido restrito* dada por Tezza permite que se pense o texto literário sob uma perspectiva mais ampla, e não, apenas, como uma simples oposição estática poesia *versus* prosa. Por isso não há sentido afirmar-se que uma forma de expressão é superior a outra, pois seria “pura demagogia intelectual supor uma superioridade ‘natural’ nos gêneros de rua, em contrapartida aos gêneros ‘nobres’, mesmo porque eles não são estanques” (TEZZA, 2003, p.256-7). Tezza (2003, p.257) acrescenta, ainda, que mesmo os processos de centralização não estão vinculados, necessariamente, a resultados negativos no seio da sociedade, na verdade eles tiveram, também, uma importância fundamental na “consolidação social de visões de mundo, políticas culturais, concepções do homem, cuja ausência nos levaria, filosoficamente, ao niilismo relativista”.

Entendemos que, em determinadas circunstâncias, o limite que separa essas duas formas de expressão literária não são nítidos; mas aceitamos como pressuposto básico o fato de que a linguagem poética no sentido restrito manifesta-se como uma *intenção centralizadora*, ou como afirma Tezza:

Antes de se fazer poética, a palavra do poeta fecha os olhos para a prosa circundante que é a vida concreta da linguagem. Essa *atitude primeira* é o motor poético criador das formas históricas convencionais (rima, metro, ritmo diferenciado e reiterável, estrofe, disposição gráfica – todas as realizações formais transitórias que ao longo da história costumam se identificar organicamente com a idéia de poesia; essas formas não *definem* a poesia – apenas a atualizam). (2003, p. 261).

A primeira observação a ser feita aqui diz respeito à idéia de unicidade do discurso poético: Tezza, afinando com a tese de Bakhtin, recupera a concepção de poesia entendida como *canto órfico*, isto é, aquele imbuído por um profundo sentimento de

simpatia universal, desejo de dar unidade a todas as coisas, como o próprio canto de Orfeu. Thomas Bulfinch oferece uma bela imagem do poder desse canto:

Orfeu, filho de Apolo e da musa Calíope, recebeu de seu pai, como presente, uma lira e aprendeu a tocar com tal perfeição que nada podia resistir ao encanto de sua música. Não somente os mortais, seus semelhantes, mas os animais abrandavam-se aos seus acordes e reuniam-se em torno dele, em transe, perdendo sua ferocidade. As próprias árvores eram sensíveis ao encanto, e até os rochedos. As árvores ajuntavam-se ao redor de Orfeu e as rochas perdiam algo de sua dureza, amaciadas pelas notas de sua lira. (2000, p. 224).

É esta imagem de profunda comunhão entre todos os seres, animados e inanimados, que parece estar sendo evocada, ou seja, a identificação da poesia com a lírica em seu sentido mais genético. A segunda observação a ser feita diz respeito às teorias formalistas: Tezza, não rejeita inteiramente as idéias dos formalistas russos, apenas considera que as “formas não *definem* a poesia – apenas a atualizam”, em outras palavras, não seriam os procedimentos técnicos que estabelecem, *a priori*, a poeticidade de determinado discurso, mas que tais procedimentos, em determinadas circunstâncias, colaboram para “*a atitude primeira*”: a busca pela solidão em meio à prosa circundante.

Por isso, deslocando a questão da poesia para o campo das vozes, poder-se-ia afirmar que o discurso poético no sentido restrito se identifica com uma voz lírica (em sua acepção mais genérica) dotada de um *querer fazer poesia*³. Portanto, quando afirmamos que determinada voz possui um *querer fazer poesia* está aí subentendido que se trata de uma voz séria, centrada, lírica, porque se expressa a partir de um único centro de valor, de um único ponto de vista. A *poética do romance*, por outro lado, por orquestrar diferentes

³ As modalidades do *querer*, do *saber*, do *dever* e do *poder*, concernentes à Teoria Semiótica do Texto (BARROS, 2001), serão utilizadas neste trabalho *apenas* para ilustrar a relação entre as vozes que *querem fazer poesia* e as que *querem fazer prosa*. Conquanto seja perfeitamente possível, não é nosso objetivo realizar um estudo completo de análise semiótica do texto entre as diferentes vozes presentes nos romances estudados.

vozes e operar a partir de múltiplos centros de valor, na maioria das vezes, está a serviço do plurilingüismo, isto é, da estratificação da linguagem.

A *poesia no romance*, portanto, apresenta-se como *momentos poéticos* que podem ser constatados em inúmeros romances sob diferentes configurações: nos versos introduzidos no *Satíricon*, de Petrónio, no *D. Quixote*, de Cervantes, na *Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, em *Viagens na Minha terra*, de Almeida Garret; nas descrições presentes em *Iracema*, de José de Alencar, em *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós; em *O ateneu*, de Raul pompéia; nas digressões das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, entre outros. Em todos esses casos, a voz poética *convive* com outras vozes e, sofre refrações, gerando inúmeros efeitos de sentido. Assim, se torna necessário observar atentamente cada uma dessas *vozes poéticas* introduzidas na arena do romance a fim de se identificar as intenções do autor. Essas muitas e variadas intenções nem sempre podem ser constatadas, contudo, é possível verificar se elas visam a produzir um efeito de zombaria, de sátira, de paródia, de ironia, de leve ironia, de leve jocosidade, de ludicidade ou, simplesmente, se visam a adornar a página.

Essa questão é determinante porque, dependendo da intenção do narrador e/ou do autor, a voz dotada de um *querer fazer poesia* pode se propagar ou não no restante do romance. Assim, se a intenção do narrador é irônica ou satírica, a voz poética enunciada por uma dada personagem, por exemplo, não transmite o seu tom, o seu tema, a sua estrutura (entre outros) para o romance; neste caso, sua função é outra: ela está ali como contraponto à ideologia veiculada no romance, ou seja, ela é válida na medida em que serve de referencial ao conjunto de valores do narrador e do autor. Nesse caso, os elementos constituintes dessa voz poética (tonalidade, ritmo, tema, entre outros) não são assimilados pelas vozes circundantes; antes são rechaçados; diremos então, que essa voz não se *propaga* para o restante do texto.

Há casos em que a poesia é aceita pelo narrador e pelo autor, mas permanece como um enclave isolado. Nessas circunstâncias a poesia ressoa no romance de um modo limitado.

Há, porém, alguns raros casos em que todas as enunciações poéticas provém do próprio universo do autor; nesse particular pode-se afirmar que a voz do autor também está dotada de um *querer fazer poesia*: a *poética do romance* organiza as inúmeras vozes no interior do romance a partir de um único centro de valor, ou seja, submete todas as vozes a um único referencial axiológico, diremos, neste caso, que a *poética do romance* está a serviço da poesia.

Inúmeros são os *efeitos de sentido* decorrentes da relação dialógica entre os vários discursos; no tópico seguinte procurarei esclarecer essa questão sob o lume da teoria bakhtiniana.

1.2 Modos de introdução da poesia no romance

De acordo com Bakhtin as principais formas composicionais são: o romance humorístico, o relato do suposto autor, o relato do narrador, o discurso das personagens, os gêneros intercalados. Os gêneros intercalados, como forma composicional de introdução e organização do plurilingüismo no romance, são determinantes nos estudos de Bakhtin, porque eles também podem ser os responsáveis pela estratificação social das diferentes vozes que constelam o romance. De um modo geral, o romance admite na sua composição uma grande diversidade de gêneros “tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros)” (1998, p.124). Apesar de subordinados a unidades estilísticas superiores, “os gêneros introduzidos no romance

conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística” (1998, p.124).

As diferentes maneiras de introdução de um discurso⁴ no corpo do romance, envolvem relações dialógicas que, por sua vez, estratificam a linguagem do romance. Por isso Bakhtin vai situar as relações dialógicas no plano da metalingüística: o seu interesse não é o estilo individual das linguagens, mas “em saber sob que *ângulo dialógico* eles confrontam ou se opõem na obra” (2002, p.182). Por conseguinte, a simples relação lógica entre duas linguagens (duas asserções, dois estilos, duas palavras) não basta para caracterizar uma relação dialógica: as relações lógicas e concreto-semânticas para se tornarem dialógicas devem “materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado e ganhar *autor*, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa” (2002, p.184). Por isso, é importante frisar que o dialogismo não se constrói apenas como uma simples relação lógica, abstrata, formal, mas é inseparável do universo axiológico próprio de qualquer fala concreta. A esse respeito, Cristovão Tezza salienta:

Dialogismo é uma categoria essencial da natureza da linguagem, antes de qualquer coisa, antes mesmo que a linguagem entre no universo estético; a linguagem concreta, o momento verbal bakhtiniano é dialógico ab ovo; nenhuma significação se instaura, em nenhum evento concreto, sem a presença de, no mínimo, dois centros de valor. (2003, p.232, grifo do autor).

Por isso é que não se pode falar em dialogismo bakhtiniano sem levar em conta o choque de dois ou mais universos axiológicos.

⁴ O vocábulo *discurso*, neste contexto, está relacionado com a “língua em sua integralidade concreta e viva e não com a língua como objeto específico da lingüística, obtido por meio de uma abstração” (BAKHTIN, 2002, p.181).

Alguns fenômenos de natureza dialógica há muito tempo tinham despertado a atenção dos críticos literários e lingüistas, uma vez que eles não se atinham aos limites da lingüística; dentre estes, Bakhtin (2002, p.185) cita: a estilização, a paródia, o *skaz* e o diálogo. O traço comum desses fenômenos é o duplo sentido da palavra que se orienta, simultaneamente, para o objeto do discurso e também para um outro discurso, isto é, para o discurso do outro (2002, p.187). Esses fenômenos “requerem um enfoque totalmente novo do discurso” e acrescenta: “o enfoque comum toma o discurso nos limites de um contexto *monológico*, sendo que o discurso é definido em relação ao seu objeto” (2002. p. 165. grifo do autor).

Em face desse novo enfoque, que possibilitou o esclarecimento das relações dialógicas, Bakhtin proporá uma nova classificação dos discursos. Para ele haveria três tipos de discurso: a) o discurso referencial direto e imediato (primeiro tipo); b) o discurso representado ou objetificado (segundo tipo); c) o discurso bivocal (terceiro tipo). O discurso do primeiro tipo “nomeia, comunica, enuncia, representa” e “visa à interpretação referencial e direta do objeto” (2002, p.186). O “discurso referencial direto conhece apenas a si mesmo e a seu objeto, ao qual procura ser adequado ao máximo” (2002, p.187). O discurso do autor pertence ao primeiro tipo, pois deve “ser expressivo, vigoroso, significativo, elegante, etc. do ponto de vista de sua tarefa concreta imediata: denotar, expressar, comunicar e representar alguma coisa” (2002, p. 187). Júlia Kristeva chama o primeiro tipo de discurso de *palavra direta*, aquela que “exprime a última instância significativa do sujeito do discurso no quadro de um contexto, é a palavra do autor” (1978, p. 80).

O discurso do segundo tipo é aquele que se apresenta como um objeto: “este tem significação objetiva imediata, mas não se situa no mesmo plano ao lado do discurso do autor e sim numa espécie de distância perspectiva em relação a ele” (2002, p.187). O

discurso objetificado, tal qual o discurso referencial, é “orientado exclusivamente para o seu objeto, mas ele próprio é ao mesmo tempo objeto de outra orientação, a do autor” (2002, p. 189). No entanto, essa orientação imposta pelo autor não se faz ecoar no interior do discurso objetificado; antes, este é tomado por inteiro, e não sofre mudança no sentido e no tom. Desse modo, o discurso objetificado torna-se objeto de outro sem saber que o é: “o discurso objetificado soa como se fosse um discurso direto de uma só voz” (2002, p. 189). O discurso de segundo tipo, para Kristeva, é a palavra *objetal*, ou seja, o “discurso direto dos ‘personagens’” (1978, p.80), contudo, em determinadas circunstâncias até o discurso do narrador pode vir a ser parcialmente ou totalmente objetificado.

O terceiro tipo de discurso ocorre quando o autor usa o discurso de um outro, “que já tem a sua própria orientação e a conserva”, para imprimir-lhe uma nova direção semântica; neste caso “em um só discurso ocorrem duas orientações semânticas, duas vozes. Assim é o discurso parodístico, assim é a estilização, assim é o *skaz* estilizado” (2002, p.189). O discurso do terceiro tipo pode refratar as intenções do autor, do narrador e até de uma personagem. Para Bakhtin as formas composicionais (o discurso do autor, o discurso do narrador, o discurso das personagens, a fala dos gêneros, entre outros), “por si mesmas [...] não resolvem a questão do tipo de narração”; ele salienta que essas formas “tendem para um determinado tipo de discurso, mas não estão forçosamente ligadas a ele” (2002, p.193). Kristeva chamará o discurso de terceiro tipo de *palavra ambivalente*: “a palavra ambivalente é, portanto, o resultado [...] da junção de dois sistemas de signos relativa o texto” (1978, p.80).

As formas de introdução de discurso no texto romanesco, esboçadas aqui de um modo panorâmico, a bem da verdade, nunca receberam, da parte de Bakhtin, um estudo mais detalhado. Essa tipologia, apresentada com muita clareza na obra *Os problemas da*

poética de Dostoievski, não foi submetida a um estudo mais aprofundado nas obras posteriores e, no seu longo ensaio, “O discurso no romance”, Bakhtin optou por não detalhá-la, talvez porque, consciente da impossibilidade de uma tal classificação, preferisse deixá-la em aberto.

As idéias até aqui detalhadas fornecem mais algumas pistas para a questão da *poesia no romance*; o que é determinante, nesse caso, é observar os efeitos de sentido que são desencadeados quando da introdução de discursos poéticos no romance. Nesse sentido, torna-se de vital importância levar em conta o universo axiológico do autor.

1.3 O autor do romance

O autor, em Bakhtin, não é uma pessoa historicamente constituída, pertencente ao mundo natural; é o dono da última palavra, isto é, o responsável pela organização do texto literário e, como tal, veicula, do mesmo que os narradores e personagens, determinadas concepções de mundo:

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. (1998, p.118).

O autor, portanto, não fala diretamente; fala de modo refratado: “nós advínhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela nesse processo” (1998, p.119). Assim, o autor se vale das referidas formas composicionais para veicular as suas intenções, ele “não está na linguagem do narrador nem na linguagem literária

normal, com a qual esta correlacionada a narrativa” (1998, p.119), mas pode estar próximo ou distante de uma determinada língua. O autor utiliza as diversas linguagens presentes no texto literário para não revelar inteiramente as suas intenções: “ele utiliza essa comunicação, esse diálogo das línguas em cada momento da sua obra, para permanecer como que neutro no plano lingüístico” (1998, p.119). Assim, ele não tem a necessidade de se autodefinir, o autor pode “transferir as suas intenções de um sistema lingüístico para outro, de misturar a “linguagem comum” de falar *por si* na linguagem de outrem, e *por outrem* na sua própria linguagem” (1998, p.119).

Irene Machado entende também que o autor bakhtiniano não é um ser ético e social da vida:

Em última análise, autor é um elemento estético, que pode ser o narrador, mas não deve ser confundido com o autor da realidade empírica, o ser ético e social da vida. Este Bakhtin desconsidera por princípio: se o autor empírico fosse considerado, a fonte primorosa da polifonia – o discurso bivocalizado – deixaria de existir. A noção de autor como energia formativa é que torna possível a heteroglóssia, aglutinação, dentro de sua própria voz, da produção discursiva do narrador, dos personagens, do gênero e da própria época. (1995, p. 91-2).

Bakhtin entende que o autor (do mesmo modo que o narrador, as personagens e os gêneros) é, também, um elemento estético, isto é, uma unidade básica de composição, que possibilita, enquanto “energia formativa”, a aglutinação dos diversos tipos de discursos no interior do romance.

Esse conceito de autoria, de acordo com Machado, guarda estreitas relações com o conceito de *autor implícito*, formulado por Wayne C. Booth: “Booth concebe o autor implícito como uma revelação estilística. É pelo estilo que, em cada palavra, o autor vê e avalia ‘com mais profundidade que os personagens’” (1995, p.104). Assim, para se compreender as normas do autor deve-se observar o estilo:

As palavras dos personagens são, para Booth, realizações estilísticas do autor. Os personagens são objeto da voz do autor, não sujeitos discursivos como concebera Bakhtin. Porém, atribui ao autor implícito a função de realizar através do *tom* uma avaliação implícita das apresentações explícitas, um aspecto meramente verbal. Vale lembrar que Bakhtin também chama a atenção para a importância do *tom*, do *não-dito* na criação estética. (1995, p.104).

Irene Machado esclarece que Booth, depois de tomar conhecimento das teorias de Bakhtin, muda um pouco a sua postura, mas mesmo assim ela considera interessante o diálogo Booth-Bakhtin. Todorov também se atém a esta questão no “Prefácio à edição francesa”, que se encontra traduzido na obra *Estética da criação verbal* (2003, Martins Fontes). Nesse prefácio, Todorov examina a questão da posição do autor nos romances de Dostoievski o qual, segundo Bakhtin, não passaria de um mero participante do diálogo e também o seu organizador. De acordo com Todorov, o autor sendo o organizador do romance, nunca poderia ser apenas um *mero* participante do romance:

Bakhtin parece estar confundindo duas coisas. Uma é que as idéias do autor sejam apresentadas por ele, no interior de um romance, como tão discutíveis como as de outros pensadores. A outra é que o autor esteja no mesmo plano de suas personagens. Ora, nada autoriza tal condição, já que também é o autor que apresenta tanto suas próprias idéias quanto as das outras personagens. A afirmação de Bakhtin só poderia ser exata se Dostoievski confundisse, digamos, com Aliocha Karamazov; poder-se-ia dizer nesse momento que a voz de Aliocha está no mesmo plano que a de Ivan. Mas é Dostoievski sozinho que escreve *Os irmãos Karamazov*, e representa tanto aliocha como Ivan. Curiosamente, Bakhtin comete aqui o erro que imputa, no início de seu livro sobre Dostoievski, a todos os outros críticos: confundir Dostoievski com suas personagens. (2003, p.XXV).

As ressalvas feitas por Todorov são voltadas para um ponto bastante polêmico da teoria de Bakhtin e que o conduziu à propalada polifonia. De fato, o conceito de polifonia, detalhado na obra *Problemas da poética de Dostoievski*, pressupõe que a voz

do autor esteja no mesmo nível das demais vozes; nesse caso, ele, o autor, deixaria de ser o orquestrador das unidades estilísticas: “a voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor” (2002, p. 5). Todorov não concorda inteiramente com essa posição, uma vez que é o autor o criador de todas as vozes, no entanto, ele admite que as idéias do autor podem ser “tão discutíveis” como a de outros personagens. Com efeito, trata-se de duas coisas totalmente distintas: a visão de mundo do autor pode aparecer como uma voz no romance; nesse caso, é perfeitamente possível que essa voz, tal como qualquer unidade de estilo, sofra as mesmas refrações a que estão sujeitas todas as demais unidades. Uma coisa inteiramente diferente, como salientou Todorov, é a função ocupada pelo autor, o organizador de todas essas unidades.

Talvez seja por esse motivo que Julia Kristeva situe o autor no vazio:

O autor é, pois, o sujeito da narração metamorfoseado pelo facto de ter sido incluído no sistema da narração; não é nada nem ninguém, mas a possibilidade de permutação de S a D⁵ da história ao discurso e do discurso à história. Na própria origem da narração, no momento próprio em que o autor aparece, reencontramos a experiência do vazio ... A partir desse anonimato, desse zero, onde o autor se situa, o *ele* da personagem vai nascer. (1978, p. 82).

As muitas leituras da obra de Bakhtin feitas nas décadas de sessenta e setenta sofreram as influências do estruturalismo que, a essa época, constituía o pensamento dominante na crítica literária. O grande problema dessas interpretações é que muitas vezes elas se apoiavam apenas no elemento formal, puramente lógico, e não levavam em conta as questões axiológicas tão importantes nas teorias de Bakhtin.

⁵ S = Sujeito da narração; D = Destinatário (KRISTEVA, 1978, p. 81).

Já se afirmou aqui que o autor é o responsável pela última palavra no romance; exatamente por isso e, em consonância com o dialogismo de Bakhtin, ele não poderia ser *apenas* um organizador imparcial de todas as vozes, isto é, ele não poderia ser entendido, *apenas*, como uma unidade lógica, mas, como qualquer outra voz, o autor no romance representa, em última instância, um determinado universo axiológico. Podemos perceber com clareza essa idéia, quando Bakhtin faz um comentário sobre os romances de Turguiêniev:

Ao introduzir o narrador, Turguiêniev, na maioria dos casos, não estiliza absolutamente a maneira individual e social dos *outros* de conduzir a narração. A narração em *Andriêi Kólossov*, por exemplo, é a narração de um intelectual letrado do círculo de Turguiêniev. Assim narraria o próprio Turguiêniev, e narraria acerca da coisa mais séria de sua vida. (2002, p.191).

As considerações acima ilustram muito bem a condição inerente ao autor de um romance que, identificando-se como a última instância significativa, não poderia agir de uma maneira centrada, mas reafirmar o seu compromisso com a racionalidade e com as diversas modalidades de distanciamento como a ironia, a sátira, a paródia, entre outros. Embora as considerações de Bakhtin tivessem por objetivo exemplificar um tipo de discurso que refletisse *diretamente* o universo axiológico do autor, ele acabou por mostrar uma importante característica do autor romanesco: o discurso do autor de um romance reflete sempre, de uma forma ou de outra, a fechada sociedade dos intelectuais letrados e escritores de determinado lugar e época. O autor, para cumprir o papel que lhe cabe no romance, sob o risco de perder sua legitimidade, deve fortalecer o distanciamento em relação às vozes que não pactuam com o seu saber lingüístico.

Assim, a linguagem poética por ser centrada e freqüentemente identificada com as tendências seculares da sociedade, não encontra no romance uma atmosfera propícia

ao seu pleno desenvolvimento, pois o autor do romance procurará sempre introduzir outras vozes que irão fragmentar o discurso romanesco tornando-o um conjunto de vozes dissonantes.

Mas isso não significa, necessariamente, que a poesia no romance deva aparecer sempre como um núcleo isolado: em alguns casos raros ela se propaga por todo texto romanesco; mas para que isso aconteça é necessário que ela, de alguma forma, não seja incompatível com o universo axiológico do autor; caso contrário ou o romance se incompatibiliza com a poesia ou o autor se incompatibiliza com o romance.

1.4 O verso, a descrição, a digressão e o ritmo

Já afirmamos anteriormente que a *poesia no romance* pode ser constatada quando uma ou mais vozes são dotadas de um *querer fazer poesia*. Mas como seria esse querer? Como esse *querer* se manifesta concretamente no texto? Afinal de contas que tipo de especificidade deveria ter a linguagem para que fosse possível constatar se há nela uma intenção de poeticidade?

Para responder a essa pergunta quero, em primeiro lugar, destacar a presença de versos e estrofes no romance, que, por si só já denunciam um espaço delimitado, aparecendo muitas vezes com destaque na página. Com efeito, esse tipo de *intenção de isolamento* do discurso também pode ser observado, como já salientou Tezza (2003, p. 261), no metro, na rima, no ritmo, nas muitas formas de reiteraões, entre outras. Os versos e estrofes, quando presentes em um romance, podem ser criações das personagens, do narrador, ou do suposto autor (no caso das epígrafes); podem também ser citações de uma personagem ou de um narrador.

Uma outra forma de a voz poética aparecer no romance é mediante as descrições. Com efeito, algumas descrições podem revelar um *querer fazer poesia* quando se percebe uma ênfase no estilo, denunciado, sobretudo, pela presença marcante de alguns efeitos retóricos como os metaplasmos, as metataxes, os metassememas e os metalogismos, ou seja, a voz que as enuncia tem uma intenção de se isolar, de se diferenciar da prosa.

Um outro modo muito recorrente de manifestação da linguagem poética no romance é a reflexão ou digressão. Com efeito, algumas digressões, pelo reforço no estilo, também podem denunciar uma voz desejosa de poeticidade. Uma outra maneira, mais complexa, é a construção de cenas que pode envolver versos, descrições, reflexões, diálogos e até a própria narratividade. Esse tipo de configuração poética, por envolver múltiplos planos, é mais freqüentemente situado na zona do narrador.

Talvez a forma mais complexa de afloramento da linguagem poética no romance seja o ritmo, pois este pode aparecer de múltiplas formas: pode-se falar de ritmo fonético, ritmo figurativo, sintático e até de ritmo narrativo. Pode-se falar em ritmo no plano silábico, no plano vocabular, no plano da frase, das orações, dos parágrafos. Pode-se falar também de ritmo envolvendo as instâncias da enunciação. Pode-se, afirmar, sem exagero, que todos os tipos de poesia acima referidos também são ritmos.

1.5 Considerações finais do capítulo

A poesia no romance se distingue da *poética do romance*, mas não se opõe a ela. A presença de vozes dotadas de um *querer fazer poesia* denuncia a *poesia no romance*; por outro lado, a articulação dessas vozes em relação a outras vozes, denuncia a *poética do romance*. Na grande maioria das vezes a poesia não se propaga no romance porque o

narrador e/ou o autor não *querem fazer poesia*; nesse sentido diremos que a *poética do romance* está a serviço do plurilingüismo, pois os vários procedimentos estilísticos utilizados têm por objetivo estratificar a linguagem. As *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó* inserem-se nesse contexto.

Todavia, em alguns raros casos, a *poética do romance* articula as várias vozes em torno de um núcleo semântico comum, gerando um efeito de unidade. Nesse caso, diremos que as vozes do narrador e/ou do autor estão dotadas de um *querer fazer poesia*: os procedimentos estilísticos utilizados (estilização, ironia leve, humor leve, entre outros) não estratificam a linguagem e geram um efeito de equilíbrio e harmonia. Quando isso ocorre, os pequenos núcleos poéticos se abrem para a prosa circundante e se propagam por todo o texto.

1.6 Formulação das hipóteses

Nesse tópico serão delineadas as hipóteses que sustentarão esta tese.

1.6.1 Hipóteses referentes ao objetivo geral

Consideramos que a poesia não se propaga nos romances (e contos), de um modo geral, porque:

- a) A *poética do romance* está comprometida com o universo axiológico próprio do romance, ou seja, está a serviço do plurilingüismo (todas as obras analisadas, exceto o *Memorial de Aires*).

- b) A voz do autor não é dotada de um *querer fazer poesia* (todas as obras analisadas, exceto o *Memorial de Aires*);
- c) O narrador estratifica a linguagem do romance valendo-se da análise, da reflexão, da sátira, da ironia, da paródia, e de variadas formas de estilização da narração oral (todas as obras analisadas, exceto o *Memorial de Aires*).
- d) O universo axiológico das vozes que *querem fazer poesia* difere do universo axiológico do autor (todas as obras analisadas, exceto o *Memorial de Aires*);
- e) O universo axiológico dos narradores que *querem fazer poesia* não é o mesmo do universo axiológico do autor (*Iracema*);
- f) O universo axiológico dos narradores que são solidários com determinada voz dotada de poeticidade é distinto do universo axiológico do autor (*A moreninha*);
- g) A voz poética conta com a solidariedade do narrador e do autor, mas é apenas um momento no texto, ou seja, um enclave isolado. Geralmente é enunciada pelo próprio narrador (sobretudo na forma de descrições) e não se observa um distanciamento entre os universos axiológicos do autor e do narrador (*O crime do padre Amaro*).
- h) O autor quer fazer poesia, mas essa não é a sua principal intenção (*Contrabandista*).
- i) Os discursos do autor, do narrador, dos gêneros literários se confundem em razão da inabilidade do autor (*Tardes de um pintor*).

1.6.2 Hipóteses referentes ao objetivo específico

Consideramos que no *Memorial de Aires* a *poesia* ressoa por todo o romance porque:

- a) A *poética do romance* está a serviço da poesia, nesse caso diremos que a voz do autor é dotada de um *querer fazer poesia*;
- b) O universo axiológico das vozes que *querem fazer poesia* não é distinto do universo axiológico do autor;
- c) Os vários núcleos poéticos são integrados harmoniosamente com o restante do texto romanesco.

2 A POESIA NO ROMANCE: ANÁLISE DE CASOS

Neste capítulo procurar-se-á demonstrar as hipóteses acusadas no tópico 1.6.1. O nosso intuito aqui é mostrar alguns casos em que a *poesia no romance* ou é rechaçada pelo narrador e/ou autor ou ressoa de modo limitado no texto romanesco.

Não constitui nosso interesse investigar os muitos *efeitos de sentido* decorrentes da introdução da poesia no romance, mas, tão somente, verificar o *porquê* da não ressonância da voz poética no romance.

As obras escolhidas obedeceram a uma escolha em que se privilegiou a diversidade de casos (não está em questão, portanto, a importância da obra). Contudo, é providencial salientar que nem de longe esgotamos todos os casos de introdução da linguagem poética no romance, mas acredito que, com os exemplos a seguir, conseguimos abranger um amplo espectro relativo a essa questão.

As últimas análises referem-se a dois contos (*Mandovi* e *Contrabandista*); porém, as questões tratadas ali são extensivas ao romance.

2.1 A poesia no romance *Satíricon*

Eumolpo precisa, quer declamar os seus versos; tem isso como um direito. A sua recompensa, porém, é uma *torrente de pedras* sobre a cabeça. O bardo do *Satíricon* não pode aparecer em um teatro para recitar alguns versos sem que receba um acolhimento hostil (2003, p. 105). Mas ele não se priva desse *prazer*: acostumado, se protege como pode, mas não desiste nunca. Ora, não é de hoje que o poeta costuma ser pintado de maneira caricata na literatura. Que turba é essa que faz chover calhaus sobre a cabeça de seus pobres poetas? Que sociedade é essa que não tolera versos? Ora, não há nada de

especial aqui. O bardo daquela pequena aldeia gaulesa, criado por René Goscinny e Albert Uderzo (que tem o sugestivo nome, traduzido para o português, de *Chatorix*)⁶, também não recebe um tratamento muito caloroso – em sua imagem usual ele está sempre amarrado dos pés à cabeça, dependurado em uma árvore e – principalmente – amordaçado: na aldeia ele já não tem nenhuma função; mas na revista, sim; ele está lá para nos fazer rir. Parece que todas as épocas, desde o trágico destino de Orfeu, sempre se divertiram com a figura afetada, ingênua e sentimental daquele que tem por hábito poetizar. Na verdade, ele é um centro; a sua seriedade, o seu respeito para com a poesia – objeto de todo inútil – é o ingrediente necessário para o riso: sem centro não há riso. Mas é um centro deslocado; Eumolpo e Chatorix deixam-se conduzir pelas sombras de outras eras: lá movem silenciosos e longínquos heróis com suas silhuetas limadas e precisas – matéria bruta do carnaval.

Mas será que o poeta é sempre um excluído, um pária que todos sempre se regozijam em ridicularizar? Haveria de fato uma sociedade de eruditos, de sábios, que louvasse os seus inúteis poetas? Que os elevassem ao píncaro da glória? Para Eumolpo os poetas são desprezados porque “o amor às letras jamais enriqueceu pessoa alguma” (2003, p.98). E acrescenta: “quem se ocupa apenas em juntar riquezas quer convencer a todos de que seu ouro é um bem supremo” (2003, p.98). O amor à riqueza, segundo ele, seria também o responsável direto pela decadência das belas-artes. Essa fala do poeta do *Satíricon* ecoa também no discurso de Octávio Paz. Referindo-se às condições do poeta no século XIX afirma:

“... os ‘poetas malditos’ não são uma criação do Romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia nem ilumina nem diverte o burguês. Por isso desterra o poeta e transforma-o num parasita ou vagabundo [...]”⁶

⁶ Estou me referindo a um conhecido personagem da revista em quadrinhos *Asterix* que insiste em *cantar/declamar* as suas odes a seus companheiros, os quais nunca estão interessados em ouvi-las.

poesia não tem cotação, não é um valor que pode se transformar em dinheiro, como a pintura”. (1982, p.283-4).

As justificativas dadas por Octávio Paz e pela personagem Eumolpo não nos surpreende, mas Encólpio, o narrador da romance, tem uma versão um pouco diferente. Com efeito, logo no início do romance, nós o vemos fazendo o resumo de um discurso que teria proferido na juventude. Para ele eram os retóricos os culpados pelo desinteresse do público pelas letras:

... o que faz de nossos pupilos mestres tão idiotas é que tudo quanto velem ou ouvem nas escolas não lhes oferece nenhuma imagem da sociedade [...] É um verdadeiro dilúvio de frases melosas, agradavelmente dispostas [...] Ó retóricos, não vos ofendais, mas é de vós que vem a decadência da eloquência! Reduzindo o discurso a uma harmonia pueril, a um mero jogo vazio de palavras, vós o tornaste um corpo sem alma, um esqueleto vazio somente [...] Como uma virgem pudente, a verdadeira eloquência não conhece o exagero. Simples e modesta, eleva-se com naturalidade, tornando-se belas graças somente aos seus próprios encantos. (2003, p.15-16).

Neste trecho se procura ridicularizar o exagero e a afetação de alguns poetas, algo semelhante às ressalvas que os poetas árcades faziam em relação aos poetas cultistas: o narrador Encólpio, assumindo a posição de dono da palavra, desqualifica determinados modos de se fazer poesia e seu discurso não é alvo de nenhuma censura, deste modo, *parece* refletir a opinião do autor. No trecho a seguir, a personagem Encolpio, pergunta a Eumolpo o porquê da decadência das belas artes. Este, diante de um quadro da tomada de Tróia, prefere responder em versos:

Não te espantes, pois, com a decadência da pintura, porque tanto os deuses quanto os homens acham mais encanto à vista de um lingote de ouro do que em todas as obras-primas de Apeles, de Fídias e de todos esses pobres tolos gregos, como eles os chamam. Mas vejo que este quadro, representando a tomada de Tróia, absorve toda a tua atenção, e, por esse motivo, vou explicá-lo na linguagem das Musas.

LXXXIX

*Do sítio a Tróia, no décimo ano,
Crítica era a situação e, campeava o medo;
Em Colchas, o profeta, trêmula adejava a fé,
Próxima da negra dívida. Falou Apolo, então
E de bosques foram despidos os morros de Ida.*

.....
*Estenderam à morte extrema seu sono, enquanto outros
Tochas acendiam sobre os altares, o deus de Tróia
Invocando, contra os próprios troianos.*

XC

Mal havia Eumolpo acabado sua declamação, e as pessoas que passeavam pelos pórticos fizeram cair sobre ele uma torrente de pedras. Acostumado a tais demonstrações, ele cobriu a cabeça e fugiu do templo. Temendo que me tomassem também por um poeta, e o segui de longe até à beira-mar. Ali, vendo-me fora do alcance das pedradas, eu me detive e disse a Eumolpo:
- De onde te vem essa mania? Estamos juntos há apenas duas horas e, em vez de falar-me como todo mundo, tens dito apenas versos. Não me admira que o povo te corra a pedradas. Vou fazer também uma provisão de calhaus e, toda vez que tiveres um acesso desses, eu te quebrarei a cabeça. (2003, p. 103-5).

Nesse trecho é possível perceber a presença de, pelo menos, cinco vozes: a voz da personagem Eumolpo (primeiro parágrafo); a voz do poema épico (o trecho em verso), a do narrador-protagonista Encólpio (primeiro parágrafo do capítulo XC) e a voz da personagem Encólpio; por detrás dessas três vozes, há, ainda, refratada, a voz do autor. No trecho da *Ilíada*, citado/declamado por Eumolpo, é notório o *estilo pomposo*, em que se constata a presença de inversões sintáticas, a seleção vocabular, o tom elevado, e a seriedade. A voz do poeta Eumolpo e a voz do poema épico (discursos do segundo tipo) estão em perfeita sintonia (*ambas querem fazer poesia*); o mesmo, porém, não ocorre com relação ao narrador-protagonista e às demais personagens que hostilizam o poeta (essas *não querem fazer poesia*). Neste caso o discurso do narrador se constrói em oposição ao discurso do poeta: Encólpio, mediante uma sátira cortante, procura destruir a fala de Eumolpo, não só no que diz respeito aos aspectos temáticos,

mas principalmente, com relação aos procedimentos formais, como o estilo retórico, a afetação na declamação, entre outros.

Em um outro trecho, Eumolpo louva os prazeres fáceis:

- Por uma depravação lastimável – dizia ele -, não fazem caso dos prazeres fáceis e apaixonam-se por aqueles que nos parecem proibidos:

*O faisão trazido de colquida
E as guinés da África
Têm bom gosto porque são aves raras,
Enquanto o branco ganso comum e o pato
De vívidas penas mosqueadas
Proporcionam um sabor simplesmente ordinário.
O bodião apanhado em praias distantes,
E cuja pesca, em Sirtes, vale um naufrágio,
Faz furor, pois já estamos fartos de tainhas.
A amante supera a esposa.
O cravo faz a rosa enrubescer.
O que é apenas raro passa pelo melhor.*

- É assim – perguntei eu a Eumolpo – que tu manténs tua promessa de dar trégua, pelo menos por hoje, à poesia? Tenha piedade de mim e poupa nossos ouvidos, a nós que jamais te apedrejamos. Se algum dos homens que estão bebendo agora sob este teto pressentir um poeta, toda a vizinhança será colocada em polvorosa. Tomando-nos por teu cúmplice, nos lincharão a todos os três ao mesmo tempo. Cala-te, por caridade, e lembra-te do que acaba de acontecer nos banhos e nos pórticos. (2003, p.108).

Aqui também os versos de Eumolpo são marcados pelos mesmos efeitos retóricos e veiculam um universo axiológico próximo do mundo heróico das epopéias, e se opõem à realidade contemporânea, representada pelas excentricidades dos novos ricos. O procedimento utilizado aqui é semelhante ao anterior: o discurso do poeta Eumolpo (em prosa e em verso) é objetificado: o seu *querer ser poesia* é destruído pelo *não querer fazer poesia* do narrador. Desse modo, a tonalidade dos versos não se transfere para texto em prosa, ou seja, não penetra a sociedade do romance; na verdade os versos recitados pelo poeta têm uma função específica: refratar as intenções do autor,

que, tomando-os em sua integralidade, objetificando-os com grossos contornos, deixa-os bem visíveis na arena do romance como uma *coisa* estranha e digna de ser ridicularizada. Apesar da ironia há uma grande dose de tolerância para com as declamações de Eumolpo. Digna de registro é a presença de um longo poema (denominado *A guerra civil, poema*); o narrador deixa que o poeta declame livremente sem qualquer interrupção ou acento parodístico; no final dos seis capítulos (do CIXI ao CXXIV), o narrador ridiculariza o poema inteiro em uma única linha: “Nesses versos, Eumolpo tinha dado vazão à sua bÍlis a seu bel-prazer” (2003, p.147). Contudo, nem todos os versos que aparecem no *Satíricon* são satirizados. No trecho a seguir quem declama é o rico Trimálquio:

No momento em que, ao beber, admirávamos com todos os detalhes a suntuosidade do festim, um escravo colocou sobre a mesa um esqueleto de prata, feito com tamanha perfeição que as vértebras e a articulações moviam-se facilmente em todas as direções. Depois de o escravo ter movimentado as juntas desse autômato algumas vezes, fazendo-lhe assumir várias posições, Trimálquio começou a proclamar:

*O homem nada mais é que um sopro
E a trama de seus anos é curta e frágil.
O tÚmulo segue nossos passos; cabe a nós,
Sabidamente, usar o prazer para embelezar,
O mais que pudermos, os nossos instantes.*

XXXV

Essa espécie de poema lírico foi interrompida pela chegada do segundo prato, cuja suntuosidade superou nossa expectativa. (2003, p. 498).

Nesse fragmento é perceptível a presença de duas vozes: a do narrador e a da personagem Trimálquio, que se manifesta sob a forma de versos. O narrador não comenta a declamação de Trimálquio, apenas se limita a mostrar os versos e afirmar que é uma “espécie de poema lírico”. Os versos também são objetificados, pois se

encontram na zona da personagem, mas não são satirizados, nem submetidos a qualquer tipo de ironia. Em um outro trecho, a atitude do narrador se mantém:

Nós todos aplaudimos esse ato de benevolência e tecemos raciocínios sem fim sobre a instabilidade das coisas humanas.

- Certamente – disse Trimálquio – não devemos deixar que semelhante acontecimento passe sem um registro.

Rapidamente, pediu suas tábuas de escrita e, sem grande esforço mental, recitou-nos os seguintes versos:

*Os bens, os males são incertos
Como a sorte que nos governa.
Bebamos! Nas vagas do Falerno,
Escravos, afogai nossas mágoas*

Esse epigrama colocou a questão da poesia e, após algum tempo, concordou-se em dar a palma a Marsus de Trácia. (2003, p.68).

Nesse trecho o narrador também não faz nenhum tipo de censura à fala de Trimálquio; a bem da verdade, ele se solidariza com ela, por isso o tom e o sentido dos versos ecoam no texto em prosa. Isso é possível não só em razão da posição social de Trimálquio, mas porque os poemas recitados não estão impregnados de figuras de retórica, como os de Encópio. No entanto, quando Trimálquio recita o seu epitáfio, o discurso do narrador muda de tom:

Podes também esculpir uma urna quebrada sobre a qual um garoto verterá lágrimas. No centro do monumento, traçarás um quadrante solar disposto de tal maneira que todos que queiram ver as horas sejam obrigados a ler meu nome. Quanto ao epitáfio, examina com cuidado se este te parece oportuno:

AQUI REOPOUSA
CAIO POMPEU TRIMÁLQUIO
DIGNO ÊMULO DE MECENAS;
EM SUA AUSÊNCIA, FOI NOMEADO UM DOS SEIS
PODERIA TER PERTENCIDO A TODAS AS DECÚRIAS DE
ROMA
MAS RECUSOU ESTA HONRA;
PIEDOSO, VALENTE, FIEL,
NASCEU POBRE E CONSEGUIU DEPOIS UMA GRANDE
FORTUNA;

DEIXOU TRINTA MILHÕES DE SESTÉRCIOS
E JAMAIS ASSISTIU ÀS LIÇÕES DOS FILÓSOFOS.
PASSANTE, DESEJO-TE A MESMA SORTE.

LXXII

Ao acabar a leitura, Trimálquio se desfez em uma torrente de lágrimas. Fortunata também chorava. E também Habinnas; enfim, todos os escravos. Como se assistissem às honras fúnebres de seu amo, encheram a sala com lamentações. Eu próprio começava a ficar comovido quando Trimálquio se refez mais de repente. (2003, p.86).

No primeiro parágrafo nota-se que a fala de Trimálquio está dividida em duas formas de expressão: em prosa e em verso. A fala em verso está fortemente estilizada, pois foi submetida a uma rígida forma poética, qual seja, o epitáfio. Diferentemente dos exemplos anteriores em que o narrador procurava ridicularizar, no seu discurso, o discurso do outro, neste caso, a censura aparece no próprio discurso da personagem: por detrás de cada palavra do epitáfio nós vemos uma outra, com um sentido diametralmente oposto; o discurso do narrador penetra o discurso poético e lhe muda a orientação, e o texto se transforma em uma paródia; trata-se, portanto, de um discurso do terceiro tipo (também chamado de discurso bivocal ou discurso ambivalente). O narrador, refletindo o tom paródico dos versos, denuncia o melodrama e satiriza a cena; neste caso, a tonalidade sóbria do epitáfio não contamina a prosa, mas assume o tom parodístico imposto pelo discurso bivocalizado vindos do próprio poema. Ora, se até agora, a autoria se identificava com essa sociedade de excêntricos, neste caso, deixa entrever que também os novos ricos e o seu universo axiológico não são poupados; mas essa censura só foi possível porque o autor investiu os versos com uma falsa seriedade e, de quebra, não deixa de ironizar, também, os filósofos que, como os poetas, não tinham *nenhuma função nessa sociedade*.

Apesar de satirizar os poetas o narrador também introduz muitos versos em sua narração:

A cura foi completa, e a operadora me entregou a Crísis que parecia encantada por poder recuperar para sua ama o tesouro que ele havia perdido. Conduziu-me a toda pressa para ela e me introduziu em um refúgio maravilhoso, onde a natureza parecia ter revelado todos os seus tesouros para encantar o panorama.

O altivo plátano, o loureiro carregado de bagos,
 O trêmulo cipreste espalhavam sombras de verão,
 E o pinheiro esbelto farfalhava aos ventos.
 Um riacho espumante de água vadia
 Brincava entre eles, e cantara nas pedras,
 Em sonora corredeira.
 Era um lugar para o amor.
 Assim provava o rouxinol nos bosques,
 Assim a andorinha vinda da cidade,
 Enquanto saltavam na relva as delicadas violetas,
 E envolviam em canção o seu secreto amor.

Encontrei Circe deitada em um leito de ouro, onde apoiava seu pescoço da cor do alabastro, agitando na mão um ramo florido de mirto. (p.156).

Esses versos não se situam no mesmo patamar dos exemplos anteriores; agora, quem os cita é o próprio narrador, por isso mesmo eles não são vistos como um objeto, isso significa que eles não pertencem ao plano da história (diegese). Também é significativo o fato de que não há qualquer referência ao verso; por outro lado, o discurso do autor não penetra o íntimo do texto e nem modifica a sua orientação, assim, os versos parecem refletir *diretamente* as intenções do autor, ou seja, aproximam-se do discurso do primeiro tipo. Desse modo, o tom *poético* dos versos (o *querer fazer poesia* do narrador perceptível, sobretudo, nos recursos retóricos: “Encontrei Circe deitada em um *leito de ouro*, onde apoiava seu *pescoço da cor do alabastro*”) transmite-se para o trecho em prosa. Todavia, um pouco mais a frente, o próprio narrador vai se auto-ironizar, quando, frustrado, pela impotência, tenciona cortar o próprio pênis:

Assim, recorri ao único fato que poderia salvar minha reputação: fingi-me de doente. Metido no leito, voltei toda a minha fúria contra a causa singular de todos os meus males.

*Três vezes minha mão alcançou a terrível lâmina de dois gumes,
E três vezes ele escapou ao aço ameaçador,
Mais mole que a haste de um repolho, e também rápido,
De forma que o que eu poderia atingir, não mais podia,
Porque ele se encolhia em mil pregas,
Temendo passar pelo gélido frio do inverno.
Não pude persuadi-lo a aparecer, ao meu procurado,
Que como um tímido patife descobrira meus planos,
E às palavras, armas mais ferinas ainda, recorri.*

Apoiei-me sobre um dos cotovelos e apostrofei furiosamente o invisível contumaz:

- Então, que dirás tu, afronta infamante da natureza! Seria tolice nomear-te entre as coisas sérias. Fala que te fiz eu para que me precipitou ao fundo dos infernos quando eu já tocava o Olimpo? Que te fiz eu para que murchassem as flores de minha primavera sob as neves da velhice decrépita? Que esperas para me deixar?

Assim se exprimiu minha cólera:

*Prosseguiu cabisbaixo,
A expressão intocada pelo que eu dizia
Como um salgueiro desfalecido
Ou uma papoula cansada.*

Contudo, ao refletir sobre a indecência desse insulto, arrependi-me de havê-la feito e experimentei um secreto tumulto por haver esquecido as leis do pudor a tal ponto que me distraíra com aquele órgão de meu corpo no qual os homens que se respeitam não ousam sequer pensar. (2003, p.157-8).

O efeito humorístico é obtido, sobretudo, pela oposição sério/cômico observada na atitude séria do narrador, na composição poética recheada de figuras de linguagem (inversões, comparações) e no falso tom elevado. Por outro lado, o tema baixo, incompatível com essa enunciação elevada, destrói a casca poética que só está presente (tal qual a poesia de Eumolpo) para ser ridicularizada. Portanto, trata-se de um discurso bivocalizado: o discurso poético, sério e centrado, é destruído por uma segunda voz, vinda dos extratos populares da sociedade.

De um modo geral o que sucede com a *poesia no romance* se estende a todo discurso centralizado ou enobrecido: um a um todos são destituídos de sua

essencialidade e o texto parece se converter em uma espécie de *testemunho crítico* de uma época:

Petrônio denuncia, em tom risonho e mordaz, a desigualdade social e a corrupção provocada pela riqueza, a mesquinhez das classes dominantes entregues a banquetes e orgias [...] o *Satíricon* é o sensível sismógrafo dos vícios e desbragamentos de um momento histórico. (BRITO, 2003, p.14).

A opinião de Mário da Silva Brito não pode ser sustentada de uma maneira absoluta, porque, pelo menos nos fragmentos que nos restaram, a autoria, ora se distanciando de alguns discursos, ora se aproximando de outros, acaba por não se identificar com nenhuma das vozes presentes no romance; ou, paradoxalmente, parece se identificar com todas elas. Por isso o *Satíricon* não é *somente* a denúncia dos vícios e da corrupção da sociedade romana do primeiro século; mas é também uma maneira fragmentada de ver o mundo; nesse sentido, o autor do romance reflete a axiologia de uma determinada classe de pessoas ilustradas que, longe das labutas pelo pão de cada dia, pode se dar ao luxo de se destacar dos vários discursos presentes na sociedade. Com efeito, o autor, na sua condição de representante de uma classe de pessoas cultas e instruídas no domínio da linguagem, mantém sob seu controle todos os discursos que adentram o romance e deles se distancia sempre: é essa a competência que se espera de um romancista a qual, por seu turno, faz do *Satíricon* um romance e não um livro de poesia, apesar de entremeado de versos. Nesse caso, a *poética do romance* não está a serviço da poesia, mas sim da estratificação da linguagem.

Quando Bakhtin fala na inadequação de se aplicar no romance os mesmos métodos de análise do poema, penso que ele esteja se referindo principalmente ao contexto em que se encontra o discurso do poeta Eumolpo. Com efeito, não é recomendável analisar aqueles versos separadamente do contexto que os envolvem, uma

vez que a tonalidade deles não se transmite para o conjunto da obra: a poesia de Eumolpo (e ele próprio), com toda a sua ornamentação retórica e a sua linguagem empolada está ali para ser exposta ao ridículo; é essa a principal intenção do autor e não a veiculação do canto lírico.

Contrariando em parte a posição assumida por Mikhail Bakhtin, considero que a análise dessas unidades subordinadas é de fundamental importância para se perceber as diferentes nuances entre as infinitas variações das estilizações e das paródias. O próprio Bakhtin, em sua famosa tipologia de discursos em prosa (2002, p.181-204), alerta para o fato de que se tratava de uma classificação grosseira, salientando que a orquestração das diferentes vozes poderia ter infinitas combinações. Infelizmente, a maioria dos estudos envolvendo essa questão se prende ao estudo da paródia e da estilização como dois procedimentos totalmente opostos.

Prosseguindo com o fio deixado pela novela de Petrônio, passaremos agora a um exemplo que encerra um procedimento muito semelhante ao do escritor romano. Na nossa língua, penso, particularmente, em Eça de Queirós, porque, muitas vezes, esse autor isola poemas românticos com fim único de ridicularizá-los.

2.2 A poesia no romance *O crime do padre Amaro*.

O crime do padre Amaro apresenta uma grande quantidade de versos; o objetivo, quase sempre, é a paródia ao gênero romântico. Vejamos um exemplo em que se satiriza a fala de uma personagem:

Artur pigarreou, cuspihou; e dando subitamente à face uma expressão dolorosa, ergueu a voz, cantou lugubrememente:

Adeus, meu anjo! Eu vou partir sem ti!

Era uma canção dos tempos românticos de 51, *O Adeus!* Dizia uma suprema despedida, num bosque, por uma tarde pálida de outono; depois, o homem solitário e precito, que inspirara um amor funesto, ia errar desgrenhado à beira do mar; havia uma sepultura esquecida num vale distante, brancas virgens vinham chorar à claridade do luar!

- Muito bonito, muito bonito! – murmuravam.

Artur cantava enternecido, o olhar vago, mas nos intervalos, durante o acompanhamento, sorria em redor, e na sua boca cheia de sombra viam-se os restos de dentes podres. O padre Amaro, ao pé da janela, fumando, contemplava Amélia, enlevado naquela melodia sentimental e mórbida; o seu perfil fino, de encontro à luz, tinha uma linha luminosa; destacava harmoniosamente a curva do seu peito; ele seguia as suas pálpebras de grandes pestanas, que do teclado para a música se erguiam e se abaixavam com um movimento doce. João Eduardo, junto dela voltava-lhes as folhas da música.

Mas Artur, com a mão sobre o peito, a outra erguida no ar, num gesto desolado e veemente, soltou a última estrofe:

*E um dia, enfim, deste viver fatal,
Repousarei na escuridão da campa!*

(1998, p.63-4)

No trecho acima, percebe-se que os três versos intercalados correspondem, respectivamente, ao primeiro, e aos dois últimos versos de uma *suposta* canção romântica. Inicialmente, procederei a uma rápida análise desses versos separadamente, isto é, sem levar em conta o contexto.

Estruturalmente é notório o uso de decassílabos que dão aos versos um tom de *literatura oficial* contrapondo-os, ao mesmo tempo, à literatura popular e oral. O assunto é bastante óbvio, não apresentando nenhuma dificuldade de compreensão: trata-se de uma despedida entre dois amantes. Três figuras nos chamam particularmente a atenção: “anjo” (revestido com traços semânticos positivos); “campa” e “escuridão” (revestidos com traços semânticos negativos). Dessas figuras depreende-se a seguinte oposição semântica: Luminosidade *versus* Sombra. A Luminosidade, afirmada na figura do anjo, é negada pelo seu afastamento; em seguida, afirma-se a Sombra (“escuridão da campa”). Pela análise dos verbos é possível estabelecer uma outra oposição semântica: Dinamicidade (“partirei”) e Estaticidade (“repousarei”). O percurso de sentido, neste

caso, configura-se como negação da Dinamicidade e afirmação da Estaticidade. Esses dois pares de categorias semânticas (Luminosidade/Sombra; Dinamicidade/Estaticidade) resultam em uma categoria semântica fundamental: Vida *versus* Morte (afirmação da vida, negação da vida, afirmação da morte). Nota-se ainda, a divisão do texto em dois tempos: o presente, marcado pelo momento da despedida (“Adeus, meu anjo”) e o futuro (“eu vou partir sem ti”, “um dia”; “repousarei”). No espaço compreendido entre o presente e o futuro estende-se uma existência atemporal (uso do deverbis “viver”) e carregada de negatividade (adjetivo “fatal”).

Percebe-se que, apesar da atmosfera sombria, as vogais escuras foram evitadas (exceto a palavra “escuridão); merecedora de uma atenção especial é a escolha da palavra “campa” em lugar de “túmulo”, “tumba” ou “catacumba” que, sem dúvida, daria ao poema uma sonoridade mais fechada. Por causa disso, a morte não se vincula àquelas conhecidas imagens góticas de túmulos, cruzeiros sob o luar, morcegos, vampiros, pios de corujas. A idealização da morte segue a tradicional via do romantismo ingênuo: ao eu lírico resta somente a morte, mas esta, é claro, deve ser bela e asséptica, por isso mesmo, evita-se o vocábulo “morte”, optando-se, eufemisticamente, pelo verbo “repousar”. Todos esses elementos associados às orações exclamativas favorecem a criação de uma ambiência piegas, muito ao gosto dos primeiros poetas românticos. Enquanto gênero literário, esses versos representam uma voz bem conhecida que a tradição literária nos legou na forma de uma convenção. Enquanto voz, essa convenção pode ser afirmada ou negada em vários graus.

Os três versos introduzidos se encontram na zona da personagem, portanto, trata-se de um discurso do segundo tipo: os versos são vistos como objetos, isto é, são tomados *em bloco* e satirizados no discurso do narrador. A voz romântica é isolada e desacreditada, por conseguinte, não se propaga no texto em prosa. Com efeito, o

representante dessa voz é desqualificado, pouco a pouco, a começar pela descrição da personagem: o narrador diz que Artur não tem bons modos (“pigarreou”, “cuspihou”) e que possui uma aparência repugnante: “na sua boca cheia de sombra viam-se os restos de dentes podres...”. Em tom irônico o narrador descreve-o como uma personagem ingênua e de modos afetados: “dando subitamente à face uma expressão dolorosa, ergueu a voz, cantou lugubrememente”; “Artur cantava enternecido, o olhar vago”; “...com a mão sobre o peito, a outra erguida no ar, num gesto desolado e veemente...”.

No segundo parágrafo (“Era uma canção dos tempos românticos...”) nota-se a presença do *discurso do terceiro tipo*: o narrador, valendo-se de um tom melodramático, muda a orientação séria e afetada e lhe introduz um acento parodístico; percebemos essa segunda intenção pelo exagero do tom exclamativo e, principalmente, pela cínica paráfrase do poema (que é violentamente suprimido do texto), em que são arroladas as figuras estereotipadas creditadas a esse tipo de literatura: “suprema despedida”, “bosque”, “tarde pálida de outono”; “homem solitário e precito”; “amor funesto”; “errar desganhado à beira do mar”; “uma sepultura esquecida num vale distante”; “brancas virgens vinham chorar à claridade do luar!”. Aqui se visa, acima de tudo, a voz romântica, que é delineada por fortes contornos e destruída na sua essencialidade: a paródia é direta e grosseira e a voz romântica, arrancada de seu solo social, não se propaga no restante do texto.

Neste caso, percebe-se nitidamente a intenção do narrador: a linguagem poética parodiada funciona como um espelho refratando de modo inverso a visão de mundo do gênero romântico ingênuo. Essa é uma das características mais marcantes do discurso realista que busca rejeitar tudo o que se associa ao universo romântico; ocorre aqui, portanto, uma espécie de dramatização de um conflito envolvendo dois centros de

valores diametralmente opostos: os valores românticos *versus* os valores realistas. A vitória desse drama, como sabemos, sorri à causa realista.

Mas o ataque ao romantismo não implica um ataque à poesia. Introduzida sutilmente em meio a essas observações satíricas, há uma curiosa descrição do padre Amaro, observemos melhor esse trecho: “o seu perfil fino, de encontro à luz, tinha uma linha luminosa; destacava harmoniosamente a curva do seu peito”. O tom aqui é bem outro; chega mesmo a provocar espanto: em uma mesma cena, enquanto duas vozes dialogam (a que parodia e a parodiada), uma terceira se insinua alterando a tonalidade do texto. É claro que se observarmos atentamente essa descrição não é difícil chegar à conclusão de que se trata de uma fina ironia: o perfil iluminado do padre é uma paródia, pois remete às silhuetas iluminadas dos santos; no entanto, o modo como essa descrição é feita, remonta os mesmos procedimentos utilizados pela linguagem poética tradicional, a qual pode ser estabelecida pelo famoso conceito de *singularização*, em Chklóvski; pela noção de literariedade, de Roman Jakobson (em oposição à literalidade); pela linguagem imagética e rítmica em Octávio Paz (predominância do ritmo em detrimento da racionalidade) e também pela *poesia no sentido restrito*, referida por Bakhtin. Seja qual for a concepção de *linguagem poética* definida por esses autores, todos se baseiam em um procedimento chamado *desvio da linguagem*⁷. Como já foi salientado, a perspectiva adotada nesta tese não é a de defesa incondicional a essas teorias: o que nos interessa não é a especificidade do discurso poético (se determinado trecho é poético ou não), mas buscar saber se as vozes dotadas de uma *intenção poética* se propagam pelo texto narrativo ou não. Vimos que Eumolpo, Trimálquio, Encópio e Arthur Couceiro (e os seus respectivos poemas) fracassaram enquanto poetas: os textos foram rechaçados e não *vibraram* com o restante das vozes. Nesse pequeno trecho (“o

⁷ Considero o estudo levado a cabo pelos pesquisadores do grupo μ um dos mais determinantes para a compressão desse procedimento

seu perfil fino, de encontro à luz, tinha uma linha luminosa; destacava harmoniosamente a curva do seu peito”), ao contrário, o desejo de ser poesia encontra um clima favorável e a poesia se realiza completamente, ainda que de modo localizado. Vejamos então porque isso ocorre. Em primeiro lugar, procurou-se a construção de uma cena sob um ponto de vista diferente do usual: percebe-se claramente a posição do *eu* que narra, pois este se encontra em um local oposto à luz que incide em Amaro. Imaginando uma linha reta teríamos a seguinte configuração espacial:

LUMINOSIDADE ⇨ AMARO ⇨ OLHAR DO NARRADOR

Ora, essa projeção do espaço da instância da enunciação no enunciado confere ao texto um efeito de subjetividade: o sujeito enunciadador abandona a sua postura distanciada e se aproxima da cena; o autor parece falar diretamente (discurso do primeiro tipo). A sintaxe, por outro lado, também se distancia da objetividade; o texto é todo quebrado com vírgulas e ponto-e-vírgulas: ao optar por não utilizar os conectivos, introduz-se um ritmo não linear (e, portanto, oposto à logicidade), contribuindo para que as imagens sejam alçadas ao primeiro plano. Por último, não há como negar a recorrência ao plano sonoro com as aliterações (/f/, /l/), com as assonâncias (/i/, /ó/), e com palavras de sons semelhantes (“linha”/”tinha”). O trecho em questão apresenta *um querer fazer poesia*, ou, para falarmos como Tezza, apresenta uma *intenção poética*, ou seja, uma intenção de se isolar do texto prosaico (dominado pelo cruzamento de várias vozes). Mas o mais importante é que nenhuma voz *olha* para este texto: ninguém o condena, ninguém o aplaude; ainda que, no plano semântico, haja uma leve ironia (como se dissesse: Amaro é um santo) a forma do texto, ou a imagem da linguagem, para falarmos juntamente com Bakhtin, não é exposta na arena do texto, ou seja, não é

objetificada. Nos termos propostos nesta tese diremos que, do trecho em questão, emana uma voz dotada de um *querer fazer poesia*; o autor, por sua vez, é solidário com esse discurso; a poesia é aceita, contudo, trata-se de um apenas um *núcleo isolado*. Tomemos como um exemplo um outro trecho do romance em que é patente a preocupação com o estilo:

Em roda da ponte a paisagem é larga e tranqüila. Para o lado de onde o rio vem são colinas baixas, de formas arredondadas, cobertas da rama verde-negra dos pinheiros novos; embaixo, na espessura dos arvoredos, estão os casais que dão àqueles lugares melancólicos uma feição mais viva e humana – com suas alegres paredes caiadas que luzem ao sol, como os fumos das lareiras que pela tarde se azulam nos ares sempre claros e lavados. (1998: p.11).

A paisagem sugerida nesse fragmento é digna de uma pintura: singela, delicada, clara, equilibrada. As figuras nos remetem a um mundo que contrasta com a degradação moral das personagens viciosas que moram em Leiria. Percebe-se aqui, um profundo desejo de conciliação entre os diversos elementos: a natureza (rio, colinas, pinheiros) e a civilização (casais, paredes caiadas, lareiras) se completam e juntas compõe um cenário de beleza, harmonia e perenidade. O léxico, apesar de simples, é selecionado e não se nota qualquer acento da linguagem oral.

O discurso ácido do narrador, quando da descrição, se cala: uma voz centrada e fortemente estilizada denuncia um desejo de isolamento; nenhuma voz presente no romance *olha* para esse trecho, por isso ele não é tratado como um objeto, antes, parece refletir, diretamente, as intenções do autor, aproximando-se, portanto, do discurso do primeiro tipo. Por conseguinte, pode-se afirmar que dessa descrição brota uma voz desejosa de poeticidade; mais ainda: esse *querer fazer poesia* não é censurado em momento algum. Contudo, a poeticidade apresenta-se como um núcleo isolado; sua

tonalidade, seu tema e sua forma não se transferem, de modo orgânico, para o conjunto da obra: assim que a descrição termina, o tom prosaico volta a predominar. Com efeito, no final da descrição o tom muda completamente:

Ao pé da ponte, uma rampa desce para a alameda que se estende um pouco à beira do rio. É um lugar recolhido, coberto de árvores antigas. Chamam-lhe a Alameda Velha. Ali, caminhando devagar, falando baixo, o cônego consultava o coadjutor sobre a carta de Amaro Vieira, e sobre “uma idéia que ela lhe dera que parecia de mestre! De mestre!” Amaro pedia-lhe com urgência que lhe arranjasse uma casa de aluguel, barata, bem situada, e se fosse possível mobiliada; falava sobretudo de quartos numa casa de hóspedes respeitáveis. “Bem vê o meu cara padre-mestre”- dizia Amaro – “quer era isto o que verdadeiramente me convinha; eu não quero luxos, está claro; um quarto e uma saleta seria o bastante [...]”. (1998, p.12).

A partir do terceiro período (“Ali, caminhado devagar...”) o texto começa a se encher de *segundas intenções*: a voz do narrador, do cônego e de Amaro se entrecruzam fragmentando a linguagem; por outro lado, o tom poético das descrições fica para trás e não ressoa em nenhuma das vozes presentes. Em uma outra passagem Eça de Queirós se vale de outros recursos para isolar a linguagem poética:

Para se fatigar tentava dar grandes passeios pela estrada de Lisboa. Mas apenas se afastava do movimento da cidade, a sua tristeza tornava-se mais intensa, concordando com aquela paisagem de colinas tristes e árvores enfezadas; e a sua vida aparecia-lhe como essa mesma estrada monótona e longa, sem um incidente que a alegrasse, estirando-se desoladamente até se perder nas brumas do crepúsculo. Às vezes, ao voltar, entrava no cemitério, ia passeando entre os renques de ciprestes, sentido àquela hora do fim da tarde a emanção adocicada das moitas de goivos; lia os epitáfios; encostava-se à grade dourada do jazigo da família Gouveia, contemplando os emblemas em relevo, um chapéu armado e um espadim, seguindo as negras letras da famosa ode que lhe adorna a lápide:

*Caminhante, detém-te a contemplar
Estes restos mortais;
E, se sentires a mágoa a transbordar,
Detém teus ais.
Que João Cabral da Silva Maldonado
Mendonça de Gouveia,*

*Moço fidalgo, bacharel formado,
Filho da ilustre Ceia,
Ex-adminstrador deste Concelho,
Comendador de Cristo,
Foi de virtudes singular espelho.
Caminhante, crê nisto.*

Depois era o rico mausoléu do Morais, onde sua esposa que, agora, rica e quarentona, vivia em cuncubinagem com o belo Capitão Trigueiros, fizera gravar uma piedosa quadra:

*Entre os anjos espera, ó esposo
A metade do teu coração
Que no mundo ficou, tão-sozinha,
Toda entregue ao dever da oração!...*
(1998, p. 398)

No primeiro parágrafo o narrador afirma que a tristeza de Amaro concordava com a paisagem triste das colinas. Esse recurso, que Shakespeare vai chamar de “solene simpatia da natureza” (FRYE, 1973 p. 42) foi muito utilizado pelos poetas românticos e revela, sem dúvida, um desejo de centramento (união do sentimento da personagem com a natureza) e, por isso mesmo, poderia ser interpretado como um *querer fazer poesia*. Mas não é essa a intenção do narrador e do autor: por trás de cada palavra, é possível notar um acento paródico, uma segunda voz que destrói o plano poético. Por isso mesmo que todas as descrições nesse parágrafo estão contaminadas pela sátira às nebulosas descrições românticas: “...estirando-se desoladamente até se perder nas brumas do crepúsculo”. Com relação aos epitáfios, observa-se que a técnica utilizada é a mesma: a voz do epitáfio (isto é, a voz da tradição poética que se nutre dessa forma fixa) é acompanhada por uma outra que destrói qualquer possibilidade de *intenção poética*; mas há uma diferença entre as duas. No primeiro epitáfio (e no primeiro parágrafo), a paródia é interna, isto é, as intenções do autor penetram o discurso poético reorientando suas intenções (discurso bivocalizado, isto é, do terceiro tipo); percebemos isso no exagero do tom elevado, na seleção vocabular, nas inversões, no verso decassilábico e, principalmente, no extenso nome do defunto, naturalmente uma paródia

à fidalguia. No segundo epítáfio o narrador, em primeiro lugar, explica o contexto em que os versos devem ser lidos, assim, suas intenções não penetram o discurso em verso que, tomado como um objeto, é satirizado por inteiro (discurso do segundo tipo).

Em uma outra passagem o autor se vale da poesia popular para refratar as suas intenções:

Um dia tinha visto um bispo que fora padre na Baía, viajara, estivera em Roma, era muito jovial; e na sala, com as suas mãos unguidas que cheiravam a água-de-colônia apoiadas ao castão de ouro da bengala, todo rodeado de senhoras em êxtase e cheias dum riso beato, cantava, para as entreter, com a sua bela voz:

mulatinha da Baía
Nascida no Capujá...

(1998, p.30)

Nesse trecho de *O crime do padre Amaro*, o narrador relata as impressões do jovem Amaro quando da visita de um bispo na casa da marquesa de Alegros. Aqui, como em grande parte do romance, o gênero poético aparece na zona da voz da personagem, por isso os versos são apresentados de um modo objetal. Esses versos, de acordo com o contexto do romance, pertencem à tradição popular, mais especificamente, ao gênero poético oral conhecido como modinha, muito em voga na segunda metade do século XIX. O uso do diminutivo no vocábulo “mulatinha” associado aos locativos “da Baía” e “Capujá”, possibilita uma série de interpretações, dentre as quais: a) proximidade/intimidade do eu lírico com a personagem; b) malícia, sensualidade c) juventude. Percebe-se a presença de três vozes potenciais, qual seja, a voz do narrador, que representa um determinado discurso literário culto, com tom elevado; a voz que emerge dos versos, que representa um determinado discurso popular e a voz do discurso religioso, do qual o bispo seria o representante (ainda que não verbalizado). Essas três vozes entram em uma espécie de diálogo formando uma

interessante composição. O que é importante salientar é que elas mantêm a sua independência, no entanto, é notório o efeito paródico quando percebemos que o discurso religioso é desacreditado. Como isso ocorre? Primeiramente, o narrador nos informa, com uma boa dose de ironia, que o bispo tinha modos refinados (“mãos ungidas que cheiravam à água-de-colônia apoiadas ao castão de ouro da bengala”), denunciando a boa vida dos eclesiásticos graduados e a convivência do clero com a nobreza. Os caracteres físicos (“muito jovial”, “bela voz”) ajudam a compor a paródia irônica, pois os versos que se seguem estão em relação de oposição com a personagem, afinal de contas, trata-se de um clérigo graduado. Na realidade não há um embate entre a voz representante do gênero poético popular e a voz do narrador culto: a intenção, neste caso particular, é desmascarar o bispo colocando a nu as contradições inerentes ao próprio discurso religioso.

O crime do padre Amaro é fortemente orientado por um maniqueísmo que tem por fim denunciar e corrigir os vícios da sociedade portuguesa, dentre os quais, a leitura de poemas românticos. Isso pode ser observado nas atitudes assumidas diante da poesia: o narrador tem uma postura reflexiva e crítica diante das poesias românticas enunciadas pelas personagens e, por outro lado, nada diz a respeito de suas próprias enunciações poéticas. Nada diz a respeito das descrições tão orientadas para o estilo que, às vezes, parecem avizinhar-se da *arte pela arte*, a qual freqüentemente era alvo das críticas mais ferozes de Eça de Queirós.

Considerando o universo axiológico do autor, isto é, a visão de mundo da sociedade fechada dos escritores e intelectuais realistas do final do século XIX, o pormenor era um ingrediente importante na busca de maior *dose* de realidade, por isso as descrições deveriam primar pela objetividade, pois, qualquer tentativa de aproximação do narrador ou da personagem com elas, poderia ser interpretado como

*sentimentalismo*⁸ e este, por princípio, era rejeitado por todos os romancistas realistas. Portanto, a descrição objetiva era legitimada em nome da racionalidade e do comprometimento com a realidade; a *poesia sentimental*⁹, por outro lado, pelo seu distanciamento da realidade imediata e comprometimento com as forças secularizadas, não podiam contar com a solidariedade do autor. A *poética do romance*, em *O crime do padre Amaro*, portanto, está a serviço da fragmentação da linguagem, do plurilingüismo.

Essa atitude está de acordo com o que se espera de um romancista realista do círculo de amigos de Eça de Queirós, mas revela também uma falta de convicção no que diz respeito à ruptura com as tradições: o autor parece vacilar entre um *quebra-quebra* generalizado e o apego às instituições vigentes. Em *O crime do padre Amaro*, as fronteiras entre a prosa e a poesia são demarcadas com o fim último de destacar as suas diferenças; mas essas diferenças não são aprofundadas, posto que as unidades composicionais não dialogam entre si no corpo do romance e o *querer fazer poesia*, que se percebe, às vezes, na voz do narrador, acaba por denunciar um *não querer mudar*, desejo, enfim, de centramento, que será visível nas últimas obras, mais notadamente, em *A cidade e as serras*, quando, paradoxalmente, Eça desiste das *descrições poéticas*.

⁸ Quero dizer com “sentimentalismo” a proximidade afetiva do enunciador com o enunciado. Essa aproximação pode ser dar de muitos modos. No caso de Artur Couceiro é possível constatar uma proximidade muito grande entre o universo axiológico da personagem (na sua fala, no seu comportamento, nos seus gestos, entre outros) e o discurso romântico que ele enuncia. Sob a luz do pensamento de Friedrich Schiller (1991, p. 43-110), pode-se falar também em *poesia ingênua* e *poesia sentimental*. Na poesia sentimental há o reconhecimento do sujeito e do objeto; na poesia ingênua não há o reconhecimento dessa relação; o sujeito fala somente a sua língua e só pode expressar-se a partir do universo axiológico a que pertence. Por outro lado, Schiller reconheceria dois tipos de poesia sentimental: a elegíaca e a jocosa; sob a luz desses conceitos, poder-se-ia afirmar que na poesia sentimental elegíaca ocorre a identificação do sujeito com o objeto: o enunciador reconhece a existência do objeto e se identifica com ele; com relação à poesia sentimental jocosa, poder-se-ia afirmar que o sujeito enunciador não se identifica com o objeto, seja no que diz respeito à forma, seja no que diz respeito ao universo axiológico a ele relacionado. A referência à poesia sentimental nesta tese, se aproxima do conceito de poesia sentimental proposto por Schiller: o autor e/ou narrador tem consciência lingüística, mas se solidariza com o objeto.

⁹ Isto é a poesia romântica, por excelência.

2.3 A poesia no romance *Tardes de um pintor*

Segundo Bakhtin, “os românticos inseriram seus versos na prosa, pois [...] julgavam a presença de versos no romance (na qualidade de expressões diretamente intencionais do autor) um índice constitutivo desse gênero” (1998, p.125). Apesar dessa peculiaridade amplamente conhecida a introdução da *poesia romântica* no romance é sempre problemática porque a plena expressão sentimental dificilmente irá se desenvolver no solo árido do romance (seja ele romântico ou realista), uma vez que a linguagem prosaica, sobretudo no romance, se articula a partir de uma enunciação racional e lógica: o distanciamento em relação ao enunciado é resultado desse discurso que procura *imitar* a enunciação científica. A *poesia sentimental* em versos, veiculada com a total solidariedade das vozes circundantes, costuma ser, antes, a exposição da inabilidade do próprio romancista em articular a distância entre ao autor e as demais vozes, que propriamente a instauração de um discurso poético, tal é o que parece ocorrer em *Tardes de um pintor*, de Teixeira e Souza. Com efeito, nesse romance, publicado em 1847, percebe-se que há uma solidariedade total do narrador para com os muitos versos românticos que ele distribui ao longo do texto:

Depois da saída de Juliano e de Roberto, uma escrava de Paulo chegou-se a Clara e dando-lhe um papel dobrado disse:

- Aquele moço que saiu deu-me este papel.

Clara corou, uma luta entre o amor e o pejo debateu-se em seu coração; enfim ela aceitou, abriu, e leu o seguinte:

À mais bela de todas as mulheres, a encantadora Clara

EPÍSTOLA

*Jamais vista, exemplar, pulcra beleza,
Beldade, à qual que me ouça só imploro,
Empenho sem igual da natureza!*

.....

E triunfante assim em doce calma,

*Para ostentares teu império e glória,
Ata meu coração, ata minha alma.
Como troféu ao carro da vitória.*

A sensível Clara leu muitas vezes esta carta revendo-se nela: gostava desses versos, achava-os sonoros e harmoniosos, acreditava que neles havia belas idéias e gosto; e pois para ela a epístola de Juliano era uma perfeita composição cheia de inspirações felizes e de rasgos brilhantes. E por que não? Não dizia ele que Clara era formosa? Dizia, então estava satisfeita a fórmula de uma declaração de amor feita em regra: todas assim são; mas esta tinha em seu favor além da dupla vantagem de ser em versos... (1973 p. 49-50).

Os versos introduzidos neste trecho estão situados na zona da personagem, portanto, trata-se de um discurso do segundo tipo (discurso objetal). O importante a observar aqui é que tanto o narrador quanto a personagem Clara se solidarizam com a *voz do poema*, ou seja, não há praticamente nenhuma distância axiológica entre a voz do poema e voz do narrador. De fato, uma das particularidades mais determinantes da estética romântica é o sentimentalismo; todavia, é importante salientar que um poema inserido em um romance não é a mesma coisa que um poema inserido em um livro só de poemas, por exemplo. Um poema introduzido no romance está lá para gerar *determinados efeitos de sentidos*; mas para gerar tais efeitos é necessário que haja a consciência, por parte do autor, de tais efeitos, ou seja, o texto deve apresentar algumas marcas que indiquem que o autor tem consciência dos efeitos que deseja produzir. No caso dos romances românticos poderíamos dizer que a solidariedade do narrador para com a poesia sentimental deveria ser obtida mediante um *efeito de aproximação* entre a enunciação e o enunciado. Contudo, a adesão total do prosador à linguagem poética sentimental implicaria a neutralização da voz racional, que deveria estar manifesta no texto mediante marcas que indicassem a consciência textual do autor; mas não é isso o que acontece nesse romance, pois Teixeira e Souza procura revestir a fala do narrador

com uma dicção lógico-conceptual, a fim de estabelecer uma distância entre este e a matéria narrada:

O dia de 24 de março de 1825 foi em uma quinta-feira; e esse dia está escrito indelevelmente nos anais de minha vida! Três dias antes, eu havia deixado o meu país natal pela primeira vez: era o dia segunda-feira, 21 de março: neste dia recebi de uma irmã, que não deveria tornar a ver, o último abraço de uma verdadeira amizade, e o derradeiro ósculo fraternal! (1973, p. 21).

Neste trecho o autor *tenta*, em vão, efetuar um distanciamento entre a enunciação racional e o enunciado. A abundância de clichês nos faz desconfiar de sua capacidade de narrar: “escrito indelevelmente nos anais de minha vida”, “último abraço de uma verdadeira amizade”, e “derradeiro ósculo fraternal”. Desse modo, a voz que deveria organizar o texto a partir da instância da enunciação, mescla-se, ingenuamente, com o plano do enunciado, por conseguinte, não se produz o desejado *efeito de objetividade e distanciamento* que se espera de um romance: o autor que deveria falar indiretamente, pela refração das outras vozes, parece falar diretamente, expondo-se, ridiculamente, ao riso e à ironia dos leitores. Nesse caso, o narrador não se afasta da cena: olha para ela com uma ingenuidade quase infantil.

Esse exemplo demonstra bem que o romance, desde as suas origens, é organizado por uma voz que, para ser legitimada, não basta ser dotada de um *querer distanciar-se*, mas, sobretudo, deve *saber distanciar-se*. Para Bakhtin se o romancista

não sabe colocar-se à altura de uma consciência lingüística relativizada, galilena, se for surdo para a bivocalidade orgânica e a dialeticidade interna do discurso vivo em transformação, ele nunca compreenderá nem realizará as possibilidades e os problemas reais do gênero romanesco. Naturalmente, ele pode criar uma obra que será composicional e tematicamente parecida com o romance, “fabricada” exatamente como um romance, *mas ele não criará um romance*. O estilo sempre o trairá. Veremos o conjunto ingênuo e estupidamente

presunçoso de uma linguagem unívoca, pura e fluente (ou dotada de uma bivocalidade fictícia, artificial e elementar). Veremos que tal autor se desembaraça facilmente do plurilingüismo: simplesmente ele não ouve a diversidade essencial da linguagem real. (1998, p.129, grifo nosso).

Toda a produção romanesca de Teixeira de Sousa e de muitos romancistas brasileiros foi feita sem essa competência e por isso que eles nos parecem tão ingênuos. Mas, será que, em razão dessa necessária consciência lingüística, a poesia sentimental nunca poderia ser introduzida seriamente em um romance? Será que esse tipo de expressão poética, no corpo do romance, deve ser sempre ironizada, satirizada ou parodiada? Nos tópicos seguintes, veremos, que os bons romancistas encontraram algumas soluções para veicularem esse tipo de expressão.

2.4 A poesia no romance *Iracema*

Iracema, de José de Alencar, tem sido apontado, insistentemente, como um exemplo acabado de *prosa poética*. De fato, não é preciso ser um observador arguto para se chegar à conclusão de que o referido romance está *permeado* de muitos recursos estilísticos. Com efeito, já nas primeiras linhas desse livro irrompe, em tom exaltado, uma voz lírica que, expressando-se na norma culta, tece elogios ao espaço selvagem brasileiro:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;

Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros; (2002, p. 25).

Nesse trecho é inegável que há uma voz dotada de um *querer fazer poesia* perceptível em muitos procedimentos:

a) Em primeiro lugar, nota-se uma busca pela regularidade rítmica e métrica, constatada, sobretudo, pelos blocos de palavras que podem ser concatenados sob a forma de versos *quase* regulares:

Verdes mares bravios (6 sílabas)
de minha terra natal, (7 sílabas)
onde canta a jandaia (6 sílabas)
nas frondes da carnaúba; (7 sílabas)

Verdes mares que brilhais (7 sílabas)
como líquida esmeralda (6 sílabas)
aos raios do sol nascente, (7 sílabas)
perlongando as alvas praias (7 sílabas)
ensombradas de coqueiros; (7 sílabas)

A regularidade rítmica também pode ser constatada na repetição dos pés anapesto e *péon* quarto¹⁰:

Verdes mares bravios,
(- - / | | - - /) |
Anapesto + anapesto

de minha terra natal
(- - - / | | - - /)
péon quarto + anapesto

onde canta a jandaia
(- - / | | - - /)
Anapesto + anapesto

¹⁰ A adaptação da metrficação greco-romana, os chamados *pés*, para o nosso padrão versificatório, bem como o sistema de notação seguem o modelo utilizado por TAVARES (1969, p.180-5). Todavia, como salienta Rogério Chociay (1974, p.77), o termo *pés* “deve ser entendido com muito cuidado, dada a mudança da noção de *quantidade*, em que se baseava o sistema versificatório greco-latino, pela *intensidade*, base do nosso”. Apesar da ressalva, julgamos que esse sistema é muito produtivo, sobretudo quando se pretende estudar o ritmo dos versos livres ou da prosa poética.

nas frondes da carnaúba;

(- / - || - - - /)¹¹

Anfríbaco + anapesto

Verdes mares que brilhais

(- - / || - - - /)

Anapesto + péon quarto)

como líquida esmeralda

(- - / || - - - /)

Anapesto + péon quarto

aos raios do sol nascente, (7 sílabas)

(- / || - - / || - /)

Troqueu + anapesto + anfríbaco

perlongando as alvas praias

(- - / || - - - /)

Anapesto + péon quarto

ensombradas de coqueiros;

(- - / || - - - /)

Anapesto + péon quarto

- b) Repetição de sons iguais e semelhantes: /pra/ e /bra/ (em “praias”, “bravios”, “ensombradas”); /õ/ (em “onde”, “frondes”, “perlongando” e “ensombradas”); /ã/ (em “canta”; “jandaia”, “perlongando”), /ay/ (em “jandaia”, “brilhais”, “praias”); /aw/ (“natal”, “esmeralda”, “alvas”); entre outras.
- c) A presença de figuras de linguagem: comparação (“como líquida esmeralda”); anáfora (“verdes mares”).

¹¹ Na verdade esse trecho apresenta um ritmo prosaico, posto que as cinco últimas sílabas válidas (des-dacar-na-U) apresentam-se como um único bloco e teriam que ser representadas desta maneira: - - - - / . De qualquer modo, a adaptação aqui feita, deixa evidente que a análise do ritmo nos textos prosaicos não pode ser submetida a um critério muito rigoroso. De nossa parte, repito, interessa a regularidade rítmica, que, a nosso ver, está presente, mesmo neste trecho ambíguo.

- d) Pode-se falar, ainda, na ênfase buscada no encadeamento figurativo em que foi privilegiado os efeitos sensoriais ligados à visão e à audição.

Em razão desses muitos recursos pode-se afirmar que essa voz traz para a arena do romance uma parte substancial da tradição lírica, por isso mesmo que poderíamos chamá-la, também, de *voz lírica*. Essa *voz*, que vai persistir nos cinco primeiros parágrafos, não pertence à esfera da personagem, portanto, não sofre nenhum processo de objetificação. No sexto parágrafo, finalmente, apresenta-se uma voz que, mediante o discurso da terceira pessoa, propõe-se a narrar a história:

Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar afora ... A lufada intermitente traz da praia um eco vibrante, que ressoa entre o marulho das vagas (2002, p. 25).

Nesse trecho o narrador executa duas funções: a de narrar (“Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce”) e a de descrever (“A lufada intermitente traz da praia um eco vibrante, que ressoa entre o marulho das vagas”); nessa última função é possível constatar um *querer fazer poesia*. De fato, dentre os procedimentos utilizados destacam-se: o hipérbato (“traz da praia um eco”), a repetição de sons semelhantes (/tra/; /pra/; /bra/), entre outros. A voz que narra, por sua vez, não se refere à voz anterior, nem tampouco, olha para a sua própria linguagem. Um pouco mais à frente, aparece uma outra voz, que, valendo-se, agora, da primeira pessoa do discurso, narra a história em um tom quase coloquial:

Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argentando os campos, e a brisa rugitava nos palmares. (2002, p. 25-6).

Aqui também se verifica um *querer fazer poesia* perceptível, sobretudo, na busca por efeitos sensoriais (visuais e auditivos). No segundo capítulo há ainda uma outra voz, que se constrói em um elevado tom épico-lendário, como se quisesse imitar a fala dos indígenas:

Além muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. (2002, p.26)

Também nesse trecho, como em grande parte do romance, há um *querer fazer poesia*, que pode ser observado não apenas nos recursos poéticos tradicionais – como a comparação (“tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira”), efeitos sensoriais (“serra, que ainda azula no horizonte”), metáfora (“virgem dos lábios de mel”) –, mas, sobretudo, pela escolha lexical em que se privilegia o campo semântico ligado à fauna, à flora e aos costumes dos indígenas.

Como se pode perceber, apenas nas páginas iniciais, foi possível identificar quatro vozes diferentes e, cada qual, expressando-se de um modo distinto. Observa-se também que nenhuma dessas vozes é objetificada, parodiada, ironizada, satirizada ou submetida à análise. De fato, esse é um dos elementos mais característicos da estética romântica; no entanto a aproximação entre o autor e essas vozes não se realiza de um modo ingênuo, deixando entrever a consciência lingüística do autor. É essa competência discursiva que se espera de um autor de romance (seja este romântico ou realista); competência de se distanciar de outras falas, de não se confundir com nenhuma delas.

A poesia está espalhada por todo o romance, contudo não se pode afirmar que ela o permeia por completo. Com efeito, apesar de se constatar um *querer fazer poesia* por parte do narrador e do autor, a gritante diferença entre os universos axiológicos das

personagens, do narrador e do autor inviabilizam uma ampla ressonância da poesia no romance. É justamente por isso que sentimos que há *quê* de *falsidade* nas palavras do narrador: a linguagem poética soa de uma maneira artificial e anacrônica. Além disso, o fato de o autor se valer de variadas formas de expressão e de variados centros de valor já constitui um fator decisivo para a consolidação do plurilingüismo no romance; portanto, também nesse caso, a *poética do romance* está a serviço do plurilingüismo.

2.5 A poesia no romance *Ilusões perdidas*

Consciente da necessidade do afastamento da enunciação em relação à expressão poética sentimental alguns escritores românticos – desejosos de compactuar com essa poesia, mas, ao mesmo tempo, não parecer ridículos frente aos seus leitores – freqüentemente não se solidarizam *diretamente* com a poesia introduzida no romance. Honoré de Balzac, por exemplo, em *Ilusões perdidas*, instala um narrador *esquivo*, que não censura nem tampouco se solidariza com a poesia sentimental:

Apesar de habituada a dominar aquela gente do alto de sua inteligência, não pode deixar de tremer por Luciano. Sua atitude tornou-se constrangida, seus olhares como que pediam indulgência; depois, foi obrigada a permanecer de olhos baixos e a esconder seu contentamento que se sucederam as estrofes seguintes:

A ELA

Dos páramos da luz onde os anjos, atentos.
 Ferindo as cordas de ouro em arpejos profundos.
 Aos pés de Jeová repetem o lamento
 Infindável dos mundos.

.....
 Vê-lo-iam da noite a espedaçar os véus.
 Como um raio da aurora, ir alcançando os astros.
 Em um vôo fraterno;
 E o marujo que busca um presságio nos céus,
 De seu pé luminoso apontaria o rastro

Como um fanal eterno¹².

- Compreende essa charada? – perguntou Amélia ao Sr. Du Châtelet, dirigindo-lhe um olhar sedutor.

- São versos como os que todos nós, mais ou menos, fizemos ao sair do colégio – respondeu o barão com um ar de tédio, para ficar fiel ao seu papel de juiz a quem nada surpreende. – Outrora caíamos nas brumas ossiânicas: eram Malvinas, Fingal, aparições nebulosas, guerreiros que saíam das tumbas com estrelas sobre a fronte. Agora, esse ferro-velho poético foi substituído por Jeová, pelos sistros, pelos anjos, pelas penas dos serafins, por todo o guarda-roupa do paraíso renovado pelas palavras imenso, infinito, solitude, inteligência. São lagos, palavras de Deus, uma espécie de panteísmo cristianizado, enriquecido de rimas raras, penosamente procuradas, como esmeralda e fralda, Bósforo e fósforo, etc. Enfim, mudamos de latitude: em vez de estarmos no Norte, estamos no Oriente: mas as trevas são espessas da mesma forma. (1981, p. 57-8).

Os versos são *declamados* por uma personagem (Luciano de Rubempré), portanto, são objetificados. As ressalvas feitas pelo barão du Châtelet nos lembra o inventário das imagens românticas levadas a cabo pelo narrador de *Eça de Queirós*; no entanto, quem comenta o texto poético também se situa na zona da personagem; o narrador, por seu turno, se cala, não fazendo comentário algum sobre os versos, não se mostrando solidário nem com a fala do barão, nem com o enunciado do poema. Honoré de Balzac, ao introduzir um poema de sua própria autoria, *parece* pedir desculpas pelos versos da juventude, como se constata na fala do barão du Châtelet: “são versos como os que todos nós, mais ou menos, fizemos ao sair do colégio”. Somente uma pesquisa de natureza biográfica poderia nos dizer algo a mais sobre esses versos de Balzac, mas o silêncio do narrador já nos fornece os dados necessários para afirmar que não se trata nem de uma sátira nem de uma paródia contra o próprio poema. Uma das pistas para essa atitude do autor pode ser encontrada, um pouco mais à frente, quanto ele se solidariza com a fala de uma personagem, com a qual parece se identificar. No trecho

¹² Esse poema foi escrito por Balzac em 1824 e se endereçava a uma moça com que queriam casá-lo. A tradução é de Mário Quintana.

em questão, De Arthes, caracterizado como uma pessoa sensata e dedicada à verdadeira arte, se dirige a Luciano de Rubempré, que recebeu a incumbência de escrever um artigo contra uma obra do próprio De Arthes:

Luciano estendeu-lhe o manuscrito. De Arthes leu e não pode deixar de sorrir:

– Que fatal emprego da inteligência! – exclamou. Calou-se, porém, ao ver Luciano numa poltrona, acabrunhado por uma dor verdadeira.

– Quer deixá-lo para que eu o corrija? Mando-o amanhã – disse ele. – A zombaria desonra uma obra; uma crítica séria e grave é às vezes um elogio. Saberei deixar o seu artigo mais honroso para você e para mim. Aliás, somente eu conheço bem as minhas deficiências. (1981, p.246).

Percebe-se aqui, a intenção do autor que, pela ausência de qualquer tom de ironia, aceita a fala da personagem De Arthes. Assim, é possível compreender o discreto afastamento do autor com relação aos versos introduzidos no romance: ele se antecipa às críticas, reconhece suas próprias deficiências, mas não se solidariza com a zombaria. Na verdade, o que ocorre é uma leve auto-ironia e esta, de acordo com Northroph Frye, tem sempre o fim precípua de conferir uma espécie de invulnerabilidade ao locutor (1973, p.46). Por meio desse estratagema, Balzac se solidariza com a poesia sentimental romântica e, concomitantemente, se protege do riso do leitor.

Assim, a *poesia sentimental* – quando enunciada por uma criança, por um adolescente ou até por uma personagem rústica (indígenas, jagunços, matutos) – é tolerada pela comunidade do romance desde, é claro, que se deixe no texto as necessárias marcas de distanciamento entre o autor e ela. Com efeito, os poemas da personagem Luciano de Rubempré ilustram bem essa condição: em nenhum momento ele é acusado de autor medíocre, mas sim, de imaturo, ingênuo, infantil. Essa particularidade, longe de se constituir em um fato isolado, parece mesmo ser um componente da própria *poesia no romance*. Justamente por isso é que se pode afirmar

que o universo axiológico do autor de *Ilusões perdidas* não é o mesmo da personagem Luciano de Rubempré, como também não é o mesmo do jovem Balzac que escreveu aquele poema. A *poética do romance*, nesse caso, está a serviço do plurilingüismo e não da poesia.

2.6 A poesia no romance *A moreninha*

Observemos como ocorre a introdução de um poema no capítulo X do romance *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo (1979, p. 55-7), intitulado “A balada do rochedo”:

A hóspeda e o estudante deixaram a gruta e, tomando o campo do jardim para vencer a altura do rochedo, viram a bela Moreninha em pé e voltada para o mar, com seus cabelos negros divididos em duas tranças que caíam pelas espáduas, e cantando com terna voz o seguinte:

I
Eu tenho quinze anos
E sou morena e linda!
Mas amo e não me amam,
E tenho amor ainda.
E por tão triste amar,
Aqui venho a chorar.

II
O riso de meus lábios
Há muito que murchou;
Aquele que eu adoro
Ah! foi quem matou!
Ao riso, que morreu,
O pranto sucedeu.

III
O fogo de meus olhos
De tudo se acabou,
Aquele que eu adoro
Foi que o apagou:
Onde houve fogo tanto
Agora corre pranto.

IV
A face cor de jambo
Enfim se descorou,
Aquele que eu adoro
Ah! foi quem a desbotou:
A face tão rosada
De pranto está lavada!

V
O coração tão puro
Já sabe o que é amor,
Aquele que eu adoro
Ah! só me dá rigor:
O coração no entando
Desfaz o amor em pranto.

VI
Diurno aqui se mostra
Aquele que eu adoro;
E nunca ele me vê,
E sempre o vejo e choro;
Por paga a tal paixão
Só lágrimas me dão!

VII

Aquele que eu adoro
É qual rio que corre,
Sem ver a flor pendente
Que à margem murcha e morre:
Eu sou a pobre flor
E vou murchar de amor.

VIII

São horas de raiar
O sol dos olhos meus,
Mau sol! Queima a florzinha
Que adora os olhos seus:
Tempo é do sol raiar
E é tempo de chorar.

IX

Lá vem sua piroga
Cortando leve os mares,
Lá vem uma esperança
Que sempre dá pesares:
Lá vem o meu encanto,
Que sempre causa pranto.

X

Enfim abica à praia,
Enfim salta apressado,
Garboso como o cervo
Que salta alto valado:
Quando há de ele cá vir
Só pra me ver sorrir?

XI

Lá corre em busca de aves
A selva que lhe é cara,
Ligeiro como a seta
Que o arco seu dispara:
Quando há de ele correr
Somente para m e ver.

XII

Lá vem do feliz bosque
Cansado de caçar,
Qual beija-flor que cansa
De mil flores a beijar:
Quando há de ele, cansado,
Descansar a meu lado?

XIII

Lá entra para a gruta,
E cai na rude cama,
Qual flor de belas cores,
Que cai do pé da grama:
Quando há de nesse leito
Dormir junto a meu peito?

XIV

Lá súbito desperta,
E na piroga embarca,
Qual sol que, se ocultando,
O fim do dia marca:
Quando hei de este sol ver
Não mais desaparecer?

XV

Lá voa na piroga,
Que o rasto deixa aos mares,
Qual sonho que se esvai
E deixe após pesares:
Quando há de ele cá vir
Pra nunca mais fugir?...

XVI

Oh! Bárbaro! tu que partes
E nem sequer me olhaste?
Amor tão delicado
E outra já achaste?
Oh bárbaro! Responde,
Amor como este, aonde?

XVII

Somente seus beijos
Te guardo a boca pura;
Em que lábios tu podes
Achar maior doçura?...
Meus lábios, murchareis,
Seus beijos não tereis!

XVIII

Meu colo alevantado
Não vale teus abraços?...
Que colo há mais formoso,
Mais digno de teus braços?
Ingrato! Morrerei...
E não te abraçarei.

XIX

Meus seios entoados
Não podem ter valia?
Desprezas as delícias
Que neles de of´recia?
Pois hão de os seios puros
Murcarem prematuros?

XX

Não sabes que me chamam
A bela do deserto?...
Empurras para longe
O bem que te está perto?...
Só pagas com rigor
As lágrimas de amor?...

XXI

Ingrato! Ingrato! Foge...
 E aqui não tornes mais,
 Que, sempre que tornaes,
 Terás de ouvir meus ais:
 E ouvir queixas de amor,
 E ver pranto de dor!...

XXII

E, se amanhã vieres,
 Em pé na rocha dura
 'Starei cantando aos ares
 A mal paga ternura...
 Cantando me ouvirás,
 Chorando me acharás!...

Antes de tudo convém responder o porquê dessa longa e fastigiosa exposição de um poema que, afinal de contas, está tão impregnado por uma tonalidade ingênua e infantil que dificilmente poderia ser levado a sério. O dado relevante, nesse caso, é o fato de o narrador se solidarizar com ele. A justificativa mais plausível para esse posicionamento pode ser dada por uma característica peculiar da estética romântica, a saber, a proximidade entre o sujeito enunciador (no caso o narrador) e a *voz poética*, tal como foi constatado nos exemplos de *Iracema* e (em parte) em *Ilusões perdidas*. No romance *A moreninha*, contudo, há alguns elementos adicionais: em primeiro lugar quem enuncia o poema é uma personagem (o que o distancia de *Iracema*); em segundo lugar, o universo axiológico do narrador não está muito distante do universo axiológico da personagem que *declama* o poema (o que o distancia de *Ilusões perdidas*).

Transcrevi o poema em sua totalidade com o intuito de mostrar que o autor, propositalmente, deixou que essa voz poética se expressasse com liberdade porque ele (o autor) não se mostra totalmente solidário nem com a voz da personagem, nem tampouco, com a voz do narrador. Isso ocorre porque o foco narrativo parece emanar a partir da visão de mundo de Augusto (a quem, no romance, é creditada a autoria do livro). Queremos mostrar com isso que um poema sentimental introduzido em um romance pode *contar* com a solidariedade do narrador, mas *não contar*, necessariamente, com a solidariedade do autor: este, como qualquer romancista

competente (seja ele romântico ou realista), procurará deixar algumas marcas no texto que atestem o seu distanciamento da expressão sentimental.

Primeiramente analisaremos os versos fora do contexto em que foram introduzidos. A balada (como o próprio título indica) é uma daquelas formas fixas que foram reintroduzidas pelos românticos, como nos esclarece Salvatore D'Onofrio (1995, p.100): “Em desuso durante a época clássica da cultura moderna, a balada foi retomada pelos poetas românticos, ávidos de ressuscitar as formas literárias medievais”. Com relação à forma, pode-se afirmar que a balada é “uma forma literária mista, pois reúne elementos de poesia dramática e lírica bem como de narrativa” (ZILMAM, 1967, p.129 apud MOISÉS, 2004, P.47).

Dos três gêneros apontados percebe-se que apenas dois estão presentes no poema, o lírico e o narrativo, visto que não há diálogo entre personagens. Isso, contudo, não descaracteriza a balada, mesmo porque os escritores românticos não tinham a preocupação em seguir rigidamente as convenções literárias. Do mesmo modo, apesar de conter em seu interior um embrião narrativo, o texto não deixa de pertencer ao gênero lírico, posto que não ocorre a estratificação da linguagem. Estruturalmente o poema é composto por vinte e duas sextilhas, com versos de seis sílabas. O ritmo binário, com acentuação na segunda e sexta sílaba, impõe ao poema uma cadência única e fastidiosa. Quanto às rimas, observa-se que elas não se realizam entre o primeiro e o terceiro verso, nos demais, apresenta o seguinte esquema: alternadas entre o segundo e o quarto verso e emparelhadas entre o quinto e sexto verso. Essa pequena irregularidade, muito comum nos poemas românticos, não constitui um aspecto inovador: no geral prevalece uma estrutura muito simples, convencional, com raízes fincadas, como se sabe, na tradição medieval da Península Ibérica. A estrutura está perfeitamente adaptada às manifestações literárias orais e, não é por outro motivo, que o poema é aqui

introduzido como um canto de uma jovem enamorada que lamenta o amor não correspondido.

Intitulada, no capítulo X, de “Balada do rochedo”, essa composição é referida como o canto triste da indiazinha Ahy, por isso é também chamada de “Balada de Ahy”. A personagem D. Ana faz uma alusão a ela quando narra, no capítulo IX, a história romanesca (*As lágrimas de amor*) entre Ahy e Aoitin. Ahy, a personagem feminina, chora em um rochedo o amor não correspondido:

Todos os dias, ao romper da aurora, a pobre Ahy subia ao rochedo, que serve de teto a essa gruta, e esperava a piroga de Aoitin. Mas mal a avistava ao longe, chorava e cantava horas inteiras, sem descanso, até que se partia o bárbaro que nunca dela dera fé, nem mesmo quando, dormindo na gruta, o canto soava sobre a sua cabeça. (1979, p.53).

A voz de Ahy era tão terna e canora que amoleceu o próprio rochedo e as suas lágrimas, que eram muitas, penetrou as duras pedras. Um dia as lágrimas de Ahy caíram sobre as pálpebras de Aoitin, que se encontrava dormindo em uma gruta sob o rochedo, fazendo com que ele enxergasse a beleza de Ahy; no outro dia as lágrimas caíram-lhe no ouvido, fazendo com que ele ouvisse a voz canora da jovem e, finalmente, no dia seguinte, as lágrimas lhe caíram sobre o seu coração, fazendo com que ele se apaixonasse pela indiazinha (1979, p.54). A história termina com a união do par romântico: “desde então foram felizes ambos na vida, e foi numa mesma hora que morreram ambos” (1979, p. 55).

Da instância I a VII, o eu lírico feminino, utilizando a terceira pessoa do discurso, lamenta a insensibilidade do amado, que é tratado por “aquele”: “aquele que eu adoro” (verso que é repetido insistentemente nas instâncias II, III, IV, V, VI e VII). Da instância IX a XV, nota-se a introdução do trecho narrativo: “Lá vem sua

piroga/Cortando leve os mares”. Finalmente, entre as instâncias XVI e XXII, o eu lírico, mediante a segunda pessoa do discurso, dirige-se diretamente à figura hipotética do amado (por isso não há diálogo): “Oh bárbaro tu partes”.

O tema do amor fácil e sentimental aparece principalmente na forma de comparações singelas (“aquele que eu adoro/ É qual o rio que corre”; “ligeiro como a seta”, “qual sonho que se esvaí,”) e metáforas desgastadas (“fogo dos meus olhos”, “Eu sou a pobre flor”, “O sol dos olhos meus”). O encadeamento de figuras relacionadas à natureza remete ao tema da quietude e da solidão: “mares”, “praia”, “cervo”, “alto valado”, “selva”, “bosque”, “gruta”, “deserto”, “rocha dura”. Nota-se também o encadeamento de figuras relacionadas ao tema da formosura da mulher: “morena”, “lábios”, “olhos”, “face cor de jambo”, “face tão rosada”, “boca pura”, “meu colo alevantado”, “meus seios entoados”. O cruzamento desses dois percursos forma uma teia de relações figurativas que recobre uma grande variedade de temas muito recorrentes entre os românticos brasileiros e que, sem dúvida, têm suas raízes fincadas nos temas medievais das cantigas de amigo: o tema da mulher que espera o amado, o tema da mulher que chora o amor não correspondido, o tema da solidão da mulher em face da indiferença do amado, entre outros.

Esses seriam os dados que consideramos relevante para o presente estudo. Ao se redirecionar o olhar para contexto em que o poema foi introduzido, há que se atentar para duas ocorrências de especial relevo: a) os versos se encontram na zona da personagem (discurso do segundo tipo); b) entre os versos e a fala do narrador não há nenhuma alteração significativa no tom: até parece que não há distância alguma entre a voz do narrador e a voz da personagem, apesar de pertencerem a planos distintos:

A hóspeda e o estudante deixaram a gruta e, tomando o campo do jardim para vencer a altura do rochedo, viram a bela Moreninha em pé e voltada para o mar, com seus cabelos negros divididos em duas

tranças que caíam pelas espáduas, e cantando com terna voz o seguinte: (1979, p. 55).

O narrador, que, freqüentemente, apresenta um tom irônico com relação às outras personagens, conserva, aqui, um tom sério e sentimental. Isso pode ser observado pelos encadeamentos figurativos, presentes na fala do narrador, que, a exemplo da balada, antecipam o tema sem nenhuma sombra de ironia: aqui estão presentes também as figuras ligadas à natureza (“gruta”, “campo do jardim”, “altura do rochedo” e “mar”) - que remetem ao tema da solidão – e as figuras ligadas à beleza da mulher (“moreninha”, “cabelos negros divididos em duas tranças que caíam pelas espáduas”).

Alguns versos dessa balada vão se repetir no capítulo XXII:

Coitadinha! vai passando uma semana de ciúmes e amarguras; acordando-se ao primeiro trinar do canário, ela busca o rochedo, e com os olhos embebidos no mar, canta muitas vezes a balada de Ahy, repetindo com fogo a estrofe que tanto condiz, por principiar assim:

“Eu tenho quinze anos
E sou morena e linda
(1979, p.111)

Neste trecho é possível perceber a solidariedade do narrador em relação à personagem: “coitadinha”, “olhos embebidos no mar”. As figuras relacionadas à natureza no discurso do narrador estão em perfeita sintonia com as figuras presentes nos versos da *Balada de Ahy*. Há ainda uma terceira citação dessa mesma balada em que a fala do narrador se aproxima tanto dos versos que se funde com eles:

E quando o sol começou a refletir seus raios sobre o liso espelho do mar, ela principiou também a cantar sua balada:

“Eu tenho quinze anos
E sou morena e linda.”

Mas, como por encantamento, no instante mesmo em que ela dizia no seu canto:

“Lá vem sua piroga
Cortando leve os mares.”

um lindo batelão apareceu ao longe, voando com a asa intumescida para a ilha.

Com força e comoção desusadas bateu o coração de d. Carolina, que calou-se para só empregar no batel que vinha atentas vistas, cheias de amor e de esperança. Ah! Era o batel suspirado.

Quando o ligeiro barquinho se aproximou suficientemente, a bela moreninha distinguiu dentro dele Augusto, sentado junto a um respeitável ancião, a quem não pode conhecer; então, ela, vendo que chegavam à praia, fingiu não tê-los sentido e continuou sua balada:

“Enfim abica à praia
Enfim salta apressado...”

Augusto, com efeito, saltava nesse momento fora do batel, e depois deu a mão a seu pai para ajudá-lo a desembarcar; d. Carolina, que ainda não mostrava dar fé deles, prosseguiu seu canto até que quando dizia:

“Quando há de ele correr
Somente pra me ver...”

sentiu que Augusto corria para ela. Prazer imenso inundava a alma da menina, para que possa ser descrito; como todos prevêm, a balada foi interrompida e d. Carolina, aceitando o braço do estudante, desceu o rochedo e foi cumprimentar o pai dele. (1979, p.112-3).

Após os dois primeiros versos que iniciam a balada, há uma quebra, pois os próximos versos já pertencem à nona estrofe (“Lá vem sua piroga”); precisamente, o trecho que inicia a parte narrativa do poema, deixando entrever aí um hiato temporal. Mediante esse recurso, foi possível instaurar um tempo e um espaço mítico que viabilizaram a fusão entre a *lenda de Ahy* e os acontecimentos do romance. Para que isso fosse possível, o narrador deixa claro que algo de extraordinário estava acontecendo e por isso faz uso do vocábulo “encantamento”. Essa fusão não ocorre somente em relação às duas narrações, mas, sobretudo, em relação às vozes: a fala do narrador, ressentindo essa suspensão de fronteiras, é *contagiada* pelo ritmo poético, e se torna *prosa poética*. Na verdade, a prosa poética já se iniciara no primeiro parágrafo

quando uma dicção épico-lírica, à moda das lendas, anunciou o cumprimento de uma profecia: “E quando o sol começou a refletir seus raios sobre o liso espelho do mar”. Nesse trecho, além das imagens da natureza já consagradas pela tradição literária, há também outros recursos que denotam um *querer fazer poesia*, como a aliteração (repetição do fonema /s/), a inversão sintática (“liso espelho”) e a metáfora (espelho do mar). Para completar, pode-se afirmar que ocorre, também, uma fusão entre as vozes do narrador e da personagem D. Carolina quando do uso do *discurso indireto livre*¹³, como se verifica na seguinte frase: “Ah! Era o batel suspirado”. A partir desse momento, as vozes se dispersam: a prosa já não é mais poética, e o narrador, reassumindo o papel que lhe cabe no discurso romanesco, procura separar o texto poético da situação narrativa, reintroduzindo o *tempo cronológico*¹⁴ e destruindo o efeito mágico: “então, ela, vendo que chegavam à praia, fingiu não tê-los sentido e continuou sua balada” (1979, p.113).

O poema, em suma, é de um sentimentalismo exagerado e, considerando que, à época da publicação do romance *A moreninha*, já se conheciam as técnicas de distanciamento de um Fielding ou de um Balzac, a concessão a esse transbordamento sentimental era uma empresa temerária; apesar disso, Macedo introduziu um narrador que se solidariza com a expressão sentimental. Essa adesão, às vezes, o faz aproximar-se perigosamente do sentimentalismo piegas de Teixeira e Sousa:

Vai exigir que Augusto o ajude a forjar cruel cilada contra uma jovem de dezessete anos, cujo delito é ter sabido amar o ingrato com exagerado extremo. Ora, para conseguir semelhante torpeza, preciso seria que Fabrício aproveitasse um momento de loucura, um desses instantes de capricho e de delírio em que Augusto pensasse que ferir a fibra mais sensível e vibrante do coração da mulher, a fibra do amor, não é um crime, não é pelo menos, louca e repreensível leviandade, e apenas perdoável e interessante divertimento de rapazes; e nessa hora

¹³ “Na esteira das perspectivas de M. Bakhtine, pouco a pouco, nos demos conta de que esse tipo de citação não se confrontava com uma verdadeira enunciação, mas que se ouviam duas ‘vozes’ inextricavelmente mescladas, a do narrador e a da personagem” (MAINGUENEAU, 2001, p.117).

¹⁴ “Referente à sucessão temporal dos acontecimentos. Pode ser mensurado pela passagem dos dias, das estações do ano, de datas, enfim, por todo tipo de marcação temporal objetiva” (FRANCO, 2005, p.45).

não podia Augusto raciocinar tão indignamente. Ainda quando não houvesse nele muita generosidade, estava para desarmá-lo o poder indizível da inocência, o poderoso magnetismo de vinte olhos belos como o planeta do dia, a influência cativadora da formosura em botão, da beleza virgem ainda, de um anjo enfim, porque é símbolo de um anjo a virgindade de uma jovem bela. (1979, p.27, *Grifo nosso*).

O texto acima, enunciado pelo próprio narrador e entremeado de acumulações e metáforas desgastadas, não nega um desejo de poeticidade que, por não sofrer nenhum tipo de censura (paródia, sátira), acaba por se fazer ressoar (porém, de um modo limitado) no romance. No entanto, não é essa a única tonalidade presente na obra de Macedo; o narrador, em outros trechos, apresenta um posicionamento mais distanciado. Observemos a descrição da ilha de D. Ana:

E fizemos muito bem em concluir depressa, porque Felipe acaba de receber Augusto com todas as demonstrações de sincero prazer e o faz entrar imediatamente para a sala.
Agora, outras duas palavras sobre a casa: imagine-se uma elegante sala de cinqüenta palmos em quadro, aos lados dela dois gabinetes proporcionalmente espaçosos, dos quais um, o do lado esquerdo, pelos aromas que exala, espelhos que brilham, e um não sei que insinua, está dizendo que é o gabinete das moças. Imagine-se mais, fazendo frente para o mar e em toda a extensão da sala e dos gabinetes, uma varanda terminada em arcos; no interior meia dúzia de quartos; depois uma alegre e longa sala de jantar, com janelas e portas para o pomar e jardim, e ter-se-á feito da casa a idéia que precisamos dar. (1979, p.23).

Macedo revela aqui, o conhecimento da técnica do distanciamento e também da troca do foco narrativo que, oscila entre a primeira e a terceira pessoa. Com esse procedimento introduz-se um segundo narrador, talvez com o objetivo de mostrar que o autor não se solidariza inteiramente com o narrador em terceira pessoa. A bem da verdade, o autor parece estar mais próximo do discurso direto de algumas personagens; tanto assim o é que, no início do romance, de um modo inusitado, Macedo deixa as personagens dialogarem livremente, enquanto o narrador, ao longo de muitas páginas,

silencia-se; nesses diálogos livres percebe-se que o autor compactua com os discursos de algumas personagens:

- Como quiserem, continuou Felipe, pondo-se em hábitos menores; mas por minha vida que a carraspana de hoje ainda me concede apreciar devidamente aqui o meu amigo Fabrício, que talvez acaba de chegar de alguma visita diplomática, vestido com esmero e linho, porém tendo a cabeça encapuçada com a vermelha e velha carapuça do Leopoldo; este, ali escondido dentro de seu *robe de chambre* cor de burro quando foge, e sentado em uma cadeira tão desconjurada que, para não cair com ela, põe em ação todas as leis de equilíbrio que estudou em Pouillet, acolá, enfim, o meu romântico Augusto, em ceroulas, com as fraldas à mostra, estirado em um canapé em tão bom uso, que ainda agora mesmo fez com que Leopoldo se lembrasse de Bocage. Oh! VV. Ss, tomam café!...Ali o senhor descansa a xícara azul em um pires de porcelana...aquele tem uma chávena com belos labores dourados, mas o pires é cor-de-rosa ... aquele outro nem porcelana... nem labores, nem cor azul ou de rosa, nem xícara... nem pires... aquilo é uma tigela num prato... (1979, 11-2).

Nesse trecho, as personagens são introduzidas pela personagem Felipe, mais do que isso, a própria linguagem, inteligente, fluída e levemente irônica, remete ao discurso estudantil. Apesar de se tratar da fala de uma personagem, o discurso não é totalmente objetificado e parece mesmo se aproximar do discurso do primeiro tipo, isto é, o autor *parece* falar diretamente. Isso ocorre porque Felipe, momentaneamente, assume a função do narrador. Em um outro trecho, notamos a presença do discurso jurídico:

“No dia 20 de julho de 18.. na sala parlamentar da casa nº.. da rua de ... sendo testemunhas os estudantes Fabrício e Leopoldo, acordaram Felipe e Augusto, também estudantes, que, se até o dia 20 de agosto do corrente ano, o segundo acordante tiver amado a uma só mulher durante quinze dias ou mais, será obrigado a escrever um romance em que tal acontecimento confesse; e no caso contrário, igual pena sofrerá o primeiro acordante. Sala parlamentar. 20 de julho de 18.. Salva a redação.

Como testemunhas – Fabrício e Leopoldo

Acordantes – Felipe e Augusto.

E eram oito horas da noite quando se levantou a sessão”.

(1979, p.16).

Esse trecho, apresentado entre aspas, não é atribuído, explicitamente, a nenhuma das personagens, contudo, pelo contexto, percebe-se que se trata de uma leitura feita pela personagem Augusto. Nota-se, nitidamente, a presença de duas vozes: a representante do discurso jurídico e a representante do discurso estudantil. Trata-se, portanto, de um discurso bivocalizado (isto é, do terceiro tipo), pois percebemos entre essas duas vozes, a intenção paródica do autor, que se solidariza com o discurso dos estudantes. Em um outro trecho, os estudantes fazem uma *conferência médica* sobre o estado de saúde da personagem Paula (ama de Carolina) que se encontrava alcoolizada:

- Não respondo aos apartes. Eu diagnostico uma baquites. Concebe-se perfeitamente que as etesias desenvolvidas pela decomposição dos éteres espasmódicos e engendrados no alambique intestinal, uma vez que a compressão do diafragma lhes causa vibrações simpáticas que os façam caminhar pelo canal colédoco até o perióstio dos pulmões...

- *C'est trop fort!*

- Daí, passando à garganta, perturbam a quimificação da hematose, que por isso se tornando em linfa hemostática, vá de um jato causar um tricocéfalo no esfenóide, podendo mesmo produzir uma proctorragia nas glândulas de Meyer, até que, penetrando pelas câmaras ópticas, no esfíncter do cerebelo, causa um retrocesso prostático, como pensam os modernos autores, e, promovem uma rebelião entre os indivíduos cerebrais: por consequência isto é nervoso. (1979, p.70).

Nesse trecho, que lembra as longas séries de François Rabelais, é visível a presença de um discurso bivocal construído pelo cruzamento de, pelo menos, três discursos: o discurso médico, o discurso dos estudantes, e o discurso familiar/popular; o resultado final é uma paródia do discurso médico. Para Bakhtin, que realizou um amplo estudo sobre a obra de Rabelais, as palavras nunca são neutras e a dupla tonalidade de um discurso geralmente “mantém-se, mas adquire um sentido novo nas esferas não oficiais, familiares e cômicas” (2002, p.379). O nosso riso advém justamente da

inadequação do discurso médico no contexto do discurso familiar, mas é inegável que há aí também um embate ou um diálogo entre a nova e a velha geração. Para Bakhtin,

Os debates antigos e medievais do inverno com a primavera, da velhice com a juventude, do jejum com a abundância, do tempo antigo com o novo, dos pais com os filhos [...] constituem uma parte orgânica das formas da festa popular ligadas à alternância e à renovação. (2002, p.381).

Ora, no fundo, é justamente isso o que observamos nesta obra: o autor freqüentemente simpatiza-se com os jovens, enquanto procura ridicularizar os velhos, como acontece, por exemplo, com D. Violante: “era horrivelmente horrenda, e, com sessenta anos de idade, apresentava um carão de desmamar a mais emperrada criança” (1979, p. 24). De um modo geral, prevalece no romance a afirmação dos valores juvenis e a única pessoa velha tratada com consideração é avó de Felipe, D. Ana. Em razão dessas circunstâncias a poesia sentimental-juvenil é tolerada e o autor, após deixar claro que têm o domínio da linguagem, assume um tom paternal, um riso superior, como o da personagem du Chatelet: na verdade, trata-se de um *distanciamento simulado*, sempre revestido por um acento de pessoa adulta que perdoa as pequenas vicissitudes cometidas pelos jovens. No final, ao revelar que o narrador é uma personagem, Macedo, do mesmo modo que Balzac, redime-se do tom sentimental.

Pelo exposto neste tópico, podemos concluir que também nesse romance a *poética do romance* está a serviço do plurilingüismo; a *poesia no romance*, que aparece de um modo esporádico, apesar de contar com a simpatia do narrador, não recebe uma acolhida favorável por parte do autor.

2.7 A poesia nos contos *Mandovi e Contrabandista*

Nos romances regionalistas é freqüente o uso de uma voz rústica, selvagem, exótica. No romance *Iracema*, por exemplo, muitos dos efeitos poéticos são obtidos, sobretudo, mediante a introdução de uma enunciação rústica e exótica. No entanto, também ali, a poesia não se faz ecoar por todo o romance, porque o autor, a todo instante, deixa marcas no discurso que se bivocaliza: ao estilizar o suposto *discurso indígena*, Alencar nunca se esquece de se manter a distância desse mesmo discurso. O mesmo acontece com a introdução de marcas de oralidade no discurso das personagens, que foram muito utilizadas no regionalismo brasileiro. Para Antonio Candido, em *A literatura e a formação do homem*,

...o regionalismo estabelece uma curiosa tensão entre tema e linguagem. O tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pitorescos e, através deles, para uma linguagem inculta cheia de peculiaridades locais; mas a convenção normal da literatura, baseada no postulado da inteligência, puxa para uma linguagem culta e mesmo acadêmica. (1972, p. 807).

A introdução de uma voz rústica, fatalmente, fragmenta a linguagem do romance, pois deixa expostos dois centros de valor diametralmente opostos: o culto, do autor, e o não-culto das personagens rústicas. É por isso que Cândido vai afirmar que o regionalismo “foi uma tendência falsa”, porque estabelecia uma “distância insuperável entre o escritor e o seu personagem que ficava reduzido ao nível da curiosidade e do pitoresco” (1972, p.807). Para discorrer sobre essa distância entre o autor e as personagens rústicas Cândido elege dois escritores paradigmáticos: Henrique Maximiano Coelho Neto e João Simões Lopes Neto. O primeiro tem por costume marcar as falas das personagens rústicas com uma forte notação fonética, enquanto que

a fala do narrador segue no padrão culto. Vejamos um exemplo extraído do conto Mandovi:

Não vou? oce sabi? pois mió. Da cá mais uma derrubada ai modi u friu, genti. Um dos vaqueiros passou-lhe o copo e Mandovi bebeu com gosto, esticando a língua para lamber os bigodes. Te aminhã, genti.

- Adeu!

- Eh! *Tigre...* livanta. Com a ponta do pé espremeu o ventre de um cão negro que se levantou ligeiro e, rebolindo-se a acenar com a cauda, poz-se a mirá-lo rosnando. Bamu! Adeu, genti. E, da porta, para rir, bradou: - Dá um tombo nesse queixada comedô, genti.

Fora a noite ia esplêndida, fresca e de lua. A estrada, muito branca, insinuava-se pelo arvoredado e perdia-se nas sombras quietas. O caboclo lançou os olhos ao céu estrelado onde a lua brilhava e, passando o cajado pelas costas, à altura dos ombros, vergou os braços sobre ele deixando as mãos pendentes e poz-se a caminho, precedido pelo cão que seguia com o focinho baixo, em zug-zagues, a fariscar a erva e o pó. (COELHO NETO, apud CANDIDO, 1972, p.807).

Segundo Candido (1972, p.808), a dualidade de notação da fala “é uma técnica ideológica inconsistente para aumentar a distância erudita do autor, que quer ficar com o requinte gramatical e acadêmico, e confinar o personagem rústico [...] no nível infra-humano dos objetos pitorescos, exóticos para o homem culto da cidade”. Com efeito, esse procedimento, que Cândido chamará de “centauro estilístico” (1972, p.807), intensifica o distanciamento ente o autor e a personagem Mandovi, cuja fala, totalmente objetificada, é exposta como uma *coisa exótica* aos olhos do leitor culto. Evidentemente que há aqui um desvio da linguagem em relação à norma culta; pode-se dizer, inclusive, que há uma forma de *estranhamento*, mas nada autoriza a dizer que o discurso de Mondovi esteja imbuído de um *querer fazer poesia*; nem pela parte da personagem (não é ela que estiliza a sua fala), nem, tampouco, pela parte do autor que se solidariza com a *descrição poética* do narrador, conforme se pode constatar no último parágrafo (“Fora a noite ia esplêndida, fresca...”). Na referida descrição a cultura considerada elevada *derrama a sua luz* do alto das estrelas e sufoca qualquer possibilidade de poesia vinda

do universo rústico. Mas trata-se de um enclave poético, pois o autor não quer fazer poesia, neste caso, a *poética do conto* (isto é a orquestração de todas as linguagens) está serviço do plurilingüismo.

O distanciamento entre o sujeito enunciador e as personagens, de acordo com Antônio Candido, pode ser atenuado se o autor introduzir um narrador dentro do universo rústico: Simões Lopes Neto, no conto *Contrabandista*, assegura “uma identificação máxima com o universo da cultura rústica, adotando como enfoque narrativo a primeira pessoa de um narrador rústico, o velho cabo Blau Nunes, que se situa *dentro* da matéria narrada, e não raro do próprio enredo” (1972, p.808, grifo do autor). Candido não nega as diferenças entre os dois universos, mas afirma que a fórmula adotada por João Simões Lopes Neto

... atenua ao máximo o hiato entre criador e criatura, dissolvendo de certo modo o homem culto no homem rústico. Este deixa de ser um ente separado e estranho, que o homem culto contempla, para tornar-se um homem realmente humano, cujo contato, humaniza o leitor. (1972, p.808).

No caso específico da linguagem poética, a fala estilizada de um rústico pode, efetivamente, contar com a solidariedade do autor; no entanto, o discurso romanesco exigirá que este, de uma forma ou de outra, introduza as suas marcas de referência. Nesse particular, o trecho citado por Antonio Candido é um excelente exemplo de prosa poética enunciada a partir de uma visão de mundo rústica:

- 1 Era já lusco-fusco. Pegaram a acender as luzes.
- 2 E nesse mesmo tempo parava no terreiro a comitiva; mas num silêncio, tudo.
- 3 E o mesmo silêncio foi fechando todas as bocas e abrindo todos os olhos.
- 4 Então vimos os da comitiva descenderem de um cavalo o corpo entregue de um homem, ainda de pala cafiado...

5 Ninguém perguntou nada, ninguém informou de nada; todos entenderam tudo...; que a festa estava acabada e a tristeza começada...

6 Levou-se o corpo pra sala da mesa, para o sofá enfeitado, que ia ser o trono dos noivos. Então um dos chegados disse:

7 - A guarda nos deu em cima... tomou os cargueiros... E mataram o capitão, porque ele avançou sozinho pra mula ponteira e suspendeu um pacote que vinha solto... e ainda o amarrou no corpo... aí foi que o crivaram de balas... parado... Os ordinários!... Tivemos que brigar, pra tomar o corpo!

8 A sia-dona mãe da noiva levantou o balandrau do Jango Jorge e desamarrou o embrulho; e abriu-o.

9 Era o vestido branco da filha, os sapatos brancos, o véu branco, as flores de laranjeira...

10 Tudo numa plastada de sangue... tudo manchado de vermelho, toda a alvura daquelas coisas bonitas com que bordadas de colorado, num padrão esquisito, de feitos estrambólicos... como flores de cardo solferim esmagadas a casco de bagual!... (LOPES NETO, apud CANDIDO, 1972, p.808).

Neste trecho, o narrador se identifica com o universo da cultura rústica, mas *o querer fazer poesia* provém do universo da cultura elevada do autor. Com efeito, o narrador-personagem Blau Nunes, tal qual a personagem Mandovi, não tem uma intenção poética, sua fala, no contexto de sua cultura, é *normal* (ele não diz *eu sou poeta*, como Eumolpo); a estranheza da voz do narrador é sentida somente no contraste com o universo axiológico do autor. No entanto, aqui, ao contrário do que sucede no exemplo de Coelho Neto, as intenções do autor penetram o discurso do narrador (discurso do terceiro tipo): a matéria bruta do universo rústico é *desmontada* e reorganizada segundo os pressupostos estilísticos da cultura elevada, vejamos alguns exemplos desse procedimento.

Em primeiro lugar, é visível o fato de que todo o trecho é construído a partir do contraste de idéias: “lusco-fusco”/“acender as luzes” (primeiro parágrafo); “fechando todas as bocas”/“abrindo todos os olhos” (terceiro parágrafo); “ninguém”, “nada”/“todos”, “tudo” (quinto parágrafo); “branco”, “alvura”, “coisas bonitas, bordadas de colorado”/“plastada de sangue”, “manchado de vermelho” (nono e décimo parágrafos). Essas oposições, no início, não podem ser associadas às categorias

semânticas *euforia x disforia*; mas, apenas, à categoria *disforia*, que, em um movimento cromático vai sendo afirmada, imprimindo uma crescente negatividade à cena. Percebemos esse movimento modular, sobretudo, em razão do uso de frases e orações curtas que, se iniciam num ritmo binário (os três primeiros parágrafos têm duas orações) e seguem, em um movimento crescente, proporcionado pelas enumerações (quinto, nono e décimo parágrafos) e atingem o ápice no décimo parágrafo, quando, então, já são visíveis as categorias *euforia x disforia* (“alvura, coisas bonitas”/“plastada de sangue”, “manchado de vermelho”). Contudo, essa oposição binária baseada em figuras concretas é suspensa e se transfere para a metáfora final: “como flores de cardo solferim” (*eufórico*) x “esmagadas a casco de bagual!...” (*disfórico*). Em outras palavras, poder-se-ia dizer que ocorre um movimento *modular* marcado pela passagem do concreto para o simbólico; do particular para o universal. Os procedimentos aqui arrolados, sobretudo a tensa imagem inscrita no coração da metáfora, já são suficientes para evidenciar uma voz dotada de *um querer fazer poesia* que, embora refratada pelas palavras rústicas do narrador, são da competência exclusiva do autor que *quer, sabe e pode* fazer poesia.

O trecho citado, correspondente aos parágrafos finais; um outro *momento poético* pode ser constatado nos parágrafos iniciais:

CONTRABANDISTA

— Batia nos noventa anos o corpo magro mas sempre teso do Jango Jorge, um que foi capitão duma maloca de contrabandistas que fez cancha nos banhados do Ibirocaí.

Esse gaúcho desabotinado levou a existência inteira a cruzar os campos da fronteira: à luz do sol, no desmaiado da lua, na escuridão das noites, na cerração das madrugadas...; ainda que chovesse reíunos acolherados ou que ventasse como por alma de padre, nunca errou vau, nunca perdeu atalho, nunca desandou cruzada!...

Conhecia as querências, pelo faro: aqui era o cheiro do açouta-cavalo florescido, lá o dos trevais, o das guabirobas rasteiras, do capim-limão; pelo ouvido: aqui, cancha de graxains, lá os pastos que ensurdecem ou estalam no casco do cavalo; adiante, o chape-chape, noutro ponto, o areão. Até pelo gosto ele dizia a parada,

porque sabia onde estavam águas salobres e águas leves, com sabor de barro ou sabendo a limo. (LOPES NETO, João Simões, p. 47).

Aqui, também se observa uma tendência para a unidade, um desejo de *fazer poesia* por parte do autor. Essa poesia, porém, só é perceptível a partir do ponto de vista da cultura elevada: desse ângulo preciso, nós leitores, vemos a linguagem rústica como uma *coisa exótica*; ou seja, para compreendermos o signo poético, temos, necessariamente, de ter *consciência lingüística*, temos de objetificar a linguagem de Blau Nunes. Portanto, não ocorre, como sustenta Cândido, a diluição do “homem culto no homem rústico” (1966, p. 807); a fala deste permanece, como no exemplo de Coelho Neto, confinada “no nível infra-humano dos objetos pitorescos, exóticos para o homem culto da cidade” (CANDIDO, 1972, p.807). Além desse aspecto, deve-se salientar, também, que as passagens citadas são apenas *dois momentos* no conto; na maior parte do texto, não se constata esse *querer fazer poesia* (cf. Anexo A); portanto, apesar de a poesia ser organizada a partir da zona do autor, também aqui a orquestração das vozes (a *poética do conto*, neste caso) não está a serviço da poesia, mas do plurilingüismo; ou seja, a primeira intenção do autor não é fazer poesia. Todavia, não há como negar a forte presença da prosa poética nos dois fragmentos citados, sobretudo em razão do movimento tenso entre a poesia e a prosa que, em determinados momentos, adquire uma feição dramática: um embate entre dois centros axiológicos; o culto, tendendo para a unificação da linguagem e o rústico, tendendo para a estratificação da linguagem.

2.8 Considerações finais do capítulo

Em todos os casos analisados a poesia não se propagou de modo amplo nos textos em prosa porque os autores não tinham a intenção última de fazer *poesia* por isso,

a *poética do romance* (a orquestração da linguagem) em todos os exemplos, esteve sempre a serviço do plurilingüismo.

Para a poesia se propagar no romance de modo pleno, em primeiro lugar, os trechos poéticos precisam ser *aceitos*, isto é, contar com a solidariedade do autor; em segundo lugar, é necessário que haja uma proximidade muito grande entre o universo axiológico do autor e o universo axiológico da *voz poética*; em terceiro lugar, é preciso que essas unidades sejam articuladas de um modo orgânico, geralmente, isso é feito mediante movimentos modulares.

Na literatura brasileira os romances que atendem a essas condições são raros, mas eles existem; penso que o *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, constitui um desses casos. Nesse romance, que para muitos soa como autobiográfico, a distância entre a autoria e o narrador é mínima. Na segunda parte desta tese, procurarei demonstrar porque neste romance a linguagem poética dialoga, de um modo exemplar, com todas as unidades estilísticas e se propaga por todo o texto, imprimindo-lhe uma tonalidade própria do gênero poético.

3 A POESIA NOS ROMANCES DE MACHADO DE ASSIS

Esse capítulo possui uma natureza eminentemente introdutória e tem por objetivo mostrar, de um modo panorâmico, a maneira como a *poesia no romance* costuma ser introduzida nos romances realistas de Machado de Assis (exceto, naturalmente, o *Memorial de Aires*).

Procuraremos demonstrar (seguindo também as hipóteses delineadas no tópico 1.6.1) que em todos esses romances a *poética do romance* está a serviço do plurilinguismo, ou seja, da estratificação da linguagem.

Mais uma voz gostaria de salientar que não é meu objetivo estudar *todos os efeitos de sentido* decorrentes da introdução da poesia no romance, mas *tão somente*, investigar se o porquê da não propagação da poesia no tecido romanesco.

3.1 A poesia em versos

Para Manuel Bandeira, Machado de Assis não teria sido um grande poeta. Essa opinião é corroborada por grande parte da crítica literária brasileira que, de um modo geral, exaltam a sua prosa, sobretudo, a de inspiração realista, e não poupam críticas à poesia. Todavia, de acordo com o mesmo Bandeira, haveria alguns poucos poemas de Machado de Assis com grande valor literário: “O desfecho”, “Círculo vicioso”, “Uma criatura”, “A Artur de Oliveira Enfermo”, “Mundo interior”, a tradução de “O corvo”, “*Suave mari magno*”, “A mosca azul”, “Spinoza”, “Soneto de Natal”, “No alto”, “Carolina” (1973, p.11).

Apesar das opiniões contrárias, no século XIX, antes de ter-se notabilizado como prosador, Machado de Assis já era considerado um dos maiores poetas do Brasil.

Para Mário Curvelo, ele, enquanto poeta, “se coloca distante de qualquer escola, firmando sua originalidade na representação clássica de uma filosofia niilista, para a qual existência só se fez valer pelo trabalho e pela própria poesia” (1982, p.496). Em seus romances, todavia, ele nunca introduziu um poema de sua autoria. A poesia em versos vai figurar pela primeira vez em um romance somente em 1881, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* quando, não por acaso, Machado parece ter desistido, de acordo com Manoel Bandeira, de ser poeta: “Infelizmente o poeta calou-se quando chegou ao alto da montanha. Ora, a sua verdadeira inspiração lhe veio daquele outro gênio que lhe estendeu a mão para descer a encosta” (1973, p.11). Entretanto, como veremos a seguir, todos os versos introduzidos nesse romance são filtrados pela ironia. Assim, a famosa dedicatória (ou epígrafe), em forma epitáfio, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* constitui, de fato, os primeiros versos intercalados na obra romanesca de Machado. Vamos a ela:

AO VERME
 QUE
 PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES
 DO MEU CADÁVER
 DEDICO
 COMO SAUDOSA LEMBRANÇA
 ESTAS
 MEMÓRIAS PÓSTUMAS

(1971, p. 511)

O epitáfio situa-se na zona do narrador, portanto, não pode ser totalmente objetificado; na verdade, trata-se de um discurso do terceiro tipo, pois é perceptível a presença de duas vozes. A página-epitáfio parece séria: se esses versos estivessem

destacados, solitários em livro de poesia, pensaríamos tratar-se de um *texto gótico*¹⁵; contudo, mal abrimos a página (ou o esquite) e nos defrontamos com um defunto que ri. Percebemos que o tom sério do poema é uma paródia da seriedade; mais do que isso: revela, de antemão, o tom de *falsa seriedade* que permeará toda a obra. Para Valentim Facioli o epitáfio seria uma paródia da tradição clássica:

O trabalho gráfico e visual realizado nessa dedicatória não é gratuito. Ele abre o livro e antecede a narrativa. É uma tirada de humor negro e paródia, rebaixando comicamente, pelo menos duas partes da epopéia clássica: a invocação e a dedicatória; paródia também da velha tradição narrativa em prosa em que o autor costumava dedicar sua obra a um rei, ou príncipe, ou nobre ... Funciona, pela disposição gráfica e visual das palavras – uma cruz disfarçada – como epitáfio numa tampa de caixão mortuário ou de túmulo. Assim, quando o leitor lê isso e vira a página, é como se estivesse destampando um esquite ou um túmulo, pois ali dentro, do livro-esquite-túmulo, está o defunto Brás Cubas, que começa a falar e contar histórias... Sem dúvida, uma situação de forte efeito grotesco. (2002, p.105).

A introdução do epitáfio no romance, segundo a excelente leitura de Facioli, fornece subsídios necessários para se afirmar que o autor não teve uma intenção de fazer poesia: a *poética do romance*, nesse caso, está a serviço da fragmentação da linguagem, sobretudo, em razão da paródia ao universo gótico romântico. Os versos produzidos pelo próprio Machado de Assis, como esse epitáfio, constituem um caso raro, freqüentemente ele cita versos de autores consagrados:

Já o leitor compreendeu que era a Razão que voltava à casa, e convidava a Sandice a sair, clamando, e com melhor jus, as palavras de Tartufo:

¹⁵ “...a prosa gótica apresenta, de forma genérica, as seguintes características: histórias de horror e terror, transcorridos em castelos arruinados, com passagens secretas, portas falsas, alçapões, conduzindo para locais misteriosos e lúgubres que convivem com fantasmas e entidades sobrenaturais, em atmosferas penumbrosas e soturnas, onde mal penetra a luz do dia. Via de regra, a ação se transcorre em tempos recuados, notadamente, a Idade Média, o que identifica o gótico desde logo com o Romantismo” (MOISÉS, 2004, p.212). Quero dizer com *poesia gótica*, todo poema que se nutre dessa tradição, sobretudo, quando se vale de toda sorte de espaços tenebrosos (*lócus horrendus*) e de estados mentais doentios; nesse particular, *O corvo*, de Edgar Allan Poe e, entre nós, *Meu sonho*, de Álvares de Azevedo constituem excelentes exemplos de *poesia gótica*..

La maison est à moi, c'est à vous d'en sortir

Mas é sestro da Sandice criar amor às casas alheias, de modo que, apenas senhora de uma, dificilmente lha farão despejar. É sestro; não se tira daí; há muito que lhe calejou a vergonha. (1971, p. 524.).

O verso é citado pelo narrador, por isso não é tratado como um simples objeto; também não é submetido a nenhum comentário ou reflexão; por outro lado, Molière, o seu discurso e a voz clássica, por extensão, não são desacreditados. O narrador não ironiza a personagem Tartufo ou Molière: valendo-se da voz deste autor, ele ironiza a si próprio. Assim, não havendo uma contra-voz a deslegitimizar o verso de Molière, esse passa a ressoar no conjunto da obra com a sua tonalidade cômica e irreverente, ou seja, passa a reforçar a estratificação da linguagem do romance.

Machado de Assis, também cita, em uma famosa passagem, o primeiro verso da *Eneida*, de Virgílio:

... Eu me deixava estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim:

Arma virumque cano

A

Arma virumque cano

Arma virumque cano

Arma virumque

arma virumque cano

virumque

Maquinalmente tudo isto; e, não obstante, havia certa lógica, certa dedução, por exemplo, foi o *virumque* que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia a escrever *virumque*, - e sai-me *Virgílio*, então continuei:

Vir

Virgílio

Virgílio

Virgílio

Virgílio

Meu pai, um pouco despeitado com aquela indiferença, ergueu-se, veio a mim, lançou os olhos ao papel...
 — Virgílio! Exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília. (1971, p. 548-9).

Nesse trecho a repetição enfática das palavras do primeiro verso da *Eneida* e do nome do seu autor (Virgílio) encerra uma técnica muitas vezes utilizada para sugerir outros sentidos às palavras e textos de um modo geral. Com efeito, para Flávia de Barros Carone “...ao repetir inúmeras vezes uma palavra, ou ao pronunciar suas sílabas isoladamente” estas, tendem a perder o seu “conteúdo referencial”, e “ a palavra pensada assim não quer dizer nada, não dá imagem” (1988, p.8). Por isso mesmo, o tema e a tonalidade da *Eneida* não são transferidos para o romance; trata-se apenas de uma *brincadeira*, daí, o caráter lúdico, quase gratuito, em que é apresentado o verso; apesar disso, não se pode ignorar o afloramento da linguagem poética realizada mediante o desmonte de uma outra voz; no entanto esse procedimento se liga ao gênero poético não-sério, ou seja, não contribui para a unidade dos diversos elementos estilísticos presentes no romance: a voz do narrador não se confunde com a voz da *Eneida*; deve-se salientar, ainda, que, apesar de se valer de uma outra voz para veicular suas intenções, o autor não coloca em descrédito nem Virgílio, nem o primeiro verso da *Eneida*.

Ainda nas *Memórias* há uma citação de um verso da Divina Comédia, de Dante Alighieri:

Sim senhor, amávamos. Agora, que todas as leis sociais no-lo impediam, agora é que nos amávamos deveras. Achávamo-nos jungidos um ao outro, como duas almas que o poeta encontrou no purgatório:

Di pari, come buoi, che vanno a giogo;

E digo mal, comparando-nos a bois, porque nós éramos outra espécie de animal menos tardo, mais velhaco e lascivo. Eis-nos a caminhar sem saber até onde, nem por que estradas escusas; problema que me assustou, durante algumas semanas, mas cuja solução entreguei ao destino. Pobre Destino! Onde andará agora, grande procurador dos negócios humanos? (1971, p.571).

Esse verso, o primeiro do canto XII do *Purgatório*, refere-se aos castigos a que são submetidas as almas no purgatório, os quais são justificados pela vontade divina. Apesar de as penas serem semelhantes às aplicadas no inferno há aqui uma diferença determinante: os condenados do inferno não têm nenhuma esperança, enquanto que os que estão no purgatório, um dia, chegarão ao paraíso, por isso, os castigos *divinos* são aceitos com humildade e resignação. O narrador, cinicamente, associa essa passagem à sua condição de adúltero *por vontade divina*; assim o adultério é a pena que eles devem cumprir resignadamente “Di pari, come buoi, che vanno a giogo”. Evidentemente que se trata de uma paródia, pois o verso citado de Dante é sóbrio e pesado e o contexto em que ele é inserido é bem outro; mas, como nos demais casos, o verso, o gênero e o poeta não são degradados. Trata-se de uma auto-ironia; o narrador se vale de uma imagem já consagrada pela tradição clássica para, ironicamente, ilustrar a sua situação; é justamente por isso que a tonalidade séria não se transfere para o texto em prosa.

Por outro lado, as citações aqui apresentadas (de Molière, Dante e Virgílio) parecem revelar uma censura contra a falsa erudição das pessoas fúteis que tem por gosto citar versos clássicos; mediante esse recurso, o autor despe a alma exterior (ou as franjas de algodão) do narrador Brás Cubas.

Há, ainda, a passagem do epitáfio inscrito no túmulo da personagem Eulália no capítulo CXXV. Procurarei reproduzir esse trecho tal como se encontra na edição da *Obra completa de 1971*:

CAPÍTULO CXXIV / VÁ DE INTERMÉDIO

Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio, pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu; digo que há nele uma dose de verdade, e que, ao menos, a forma é pinturesca. E repito: não é meu.

CAPÍTULO CXXV / EPITÁFIO

AQUI JAZ

D. EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO

MORTA

AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE

ORAI POR ELA!

CAPÍTULO CXXVI / DESCONSOLAÇÃO

O epitáfio diz tudo. Vale mais do que se lhes narrasse a moléstia de Nhã-loló, a morte, o desespero da família, o enterro. Ficam sabendo que morreu; acrescentarei que foi por ocasião da primeira entrada da febre amarela. Não digo mais nada, a não ser que a acompanhei até o último jazigo, e me despedi triste, mas sem lágrimas. Concluí que talvez não a amasse deveras. (1971, p.621).

Os versos desse epitáfio (como na epígrafe) são submetidos a um tratamento formal (forma pinturesca, de acordo com o narrador) em que se procura reproduzir os caracteres e a disposição gráfica do mesmo modo como deveriam figurar no túmulo: o capítulo inteiro parece uma lápide. Quem cita o epitáfio é o próprio narrador, mas o modo como ele o apresenta é quase totalmente objetal: a tonalidade séria do texto é reorientada para a derrisão, deixando evidenciar uma sátira do melodrama. Machado procura ironizar também a técnica da peripécia¹⁶ ao antecipar e explicar, cinicamente, a vertiginosa mudança da narrativa (morte da personagem); ironiza também o recurso

¹⁶ Massaud Moisés escreve: “A peripécia consiste, segundo Aristóteles (poética 1452 a 22), na ‘súbita mutação dos sucessos, no contrário; e esta inversão deve produzir-se (...) de modo verossímil e necessário’” (2004, p.348).

gráfico utilizado, ao repetir a mesma técnica iconográfica. Assim, as formas tradicionais do fazer poético são colocadas em descrédito, por conseguinte, as vozes que habitam essas formas (e que denunciam um *querer fazer poesia*) não conseguem se fazer se propagar no romance. A bem da verdade, nesse romance, nenhuma técnica poética sobrevive ao olhar arguto do autor; tudo se desfaz diante da incessante escavação da linguagem: o sentimentalismo, as imagens sensoriais, as imagens das linguagens, e o próprio processo de desmontagem.

Como se pode constatar, apenas a tonalidade cômica dos versos de Molière se transfere para o texto em prosa; os demais, apesar de sérios, são reorientados para a derrisão. Esse fato está bem de acordo com as condições semânticas e estruturais do romance: tendo se originado nas baixas esferas da vida lingüística, é natural que se voltasse contra todo tipo de linguagem centrada e/ou lírica e/ou séria.

No romance *Quincas Borba* há uma passagem em que uma personagem cita dois versos de Camões:

— Humanitas é o princípio. Há nas cousas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível, — ou, para usar a linguagem do grande Camões:

Uma verdade que nas cousas anda,
Que mora no visível e invisível.

Pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é Humanitas. Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o homem. Vais entendendo?

— Pouco; mas, ainda assim, como é que a morte de sua avó...

— Não há morte. O encontro duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra ...

.....

CAPÍTULO VII

Quincas Borba calou-se de exausto, e sentou-se ofegante. Rubião acudiu, levando-lhe água e pedindo que se deitasse para descansar;

mas o enfermo, após alguns minutos, respondeu que não era nada. Perdera o costume de fazer discursos, é o que era. E, afastando com o gesto a pessoa de Rubião, a fim de poder encará-la sem esforço, empreendeu uma brilhante descrição do mundo e suas excelências. Misturou idéias próprias e alheias, imagens de toda sorte, idílicas, épicas, a tal ponto que Rubião perguntava a si mesmo como é que um homem, que ia morrer dali a dias, podia tratar tão galantemente aqueles negócios. (1971, p.648-9).

Os dois versos da *Elegia número 15*, de Luís Vaz de Camões, foram citados pela personagem Quincas Borba, portanto, são totalmente objetificados (discurso do segundo tipo). Quincas Borba cita os versos de Camões não somente para esclarecer a sua teoria, mas, sobretudo, para legitimá-la e, evidentemente, para ornamentar a sua própria fala. Apesar da solidariedade da personagem para com os versos de Camões, a tonalidade destes, séria e melancólica, não se transmite nem para o discurso da personagem, nem tampouco para a fala do narrador. Este, por sua vez, deixa a personagem falar à vontade (esgotar a sua bÍlis, como diria Petrônio); no capítulo seguinte, sabemos que Quincas Borba se cansa (tal qual o poeta Eumolpo, do *Satíricon*), para, logo em seguida, voltar à carga; mas o narrador, agora, já não lhe cede mais a voz: resume a sua fala em poucas linhas e o ridiculariza; justifica também a citação de Camões: “Misturou idéias próprias e alheias, imagens de toda sorte, idílicas, épicas...”. Mas o poeta português, a *Elegia nº 15* e mesmo o gênero lírico saem ilesos; assim, se Quincas Borba mescla toda sorte de imagens em seu discurso, a culpa não é evidentemente dessas imagens, mas sim da própria personagem que começa a perder o juízo. Desse modo a citação de Camões é totalmente abafada pela dicção irônica não permitindo que ela ressoe no conjunto da obra: a presença de Camões ali é apenas um componente a mais da técnica do riso, como aquelas cenas *desgastadas* de bêbados que andam caindo pelas ruas das pequenas cidades provincianas, enquanto declamam poemas para o delírio da turba que, freqüentemente, os rodeiam.

Há também no *Quincas Borba* uma citação de Jean de La Fontaine:

Quando Rubião voltou a si, sentiu-se vexado.

“Não, não podia ser ela”.

Vestiu o colete, e foi abotoá-lo diante das janelas, que dava para os fundos, no momento em que uma caravana de formigas ia passando pelo peitoril. Quantas vira passar outrora! Mas, desta vez, nunca soube como, pegou de uma toalha, deu dous golpes, atropelou as tristes formigas, matando uma porção delas. Talvez alguma lhe pareceu “boa de figura e bonita de corpo”. Logo depois arrependeu-se do ato; e realmente, que tinham as formigas com as suas suspeitas? Felizmente, começou a cantar uma cigarra, com tal propriedade e significação, que o nosso amigo parou no quarto botão do colete. *Sôôôô...fia, fia, fia, fia, fia, fia ... Sôôôô... ..fia, fia, fia, fia, fia...*

Oh! Precaução sublime e piedosa da natureza, que põe uma cigarra viva ao pé de vinte formigas mortas, para compensá-las. Essa reflexão é do leitor. Do Rubião não pode ser. Nem era capaz de aproximar as cousas, e concluir delas – nem o faria agora que está a chegar ao último botão do colete, todo ouvidos, todo cigarra... Pobres formigas mortas! Ide agora ao vosso Homero gaulês, que vos pague a fama; a cigarra é que se ri, emendando o texto:

E vous, marchiez? J'en suis fort aise.

Eh bien! Mourez maintenant.

(1971, p. 720-1).

Nesse trecho a personagem Rubião, aturdida por uma suspeita de traição da personagem Sofia, acaba por matar algumas formigas. O narrador, fazendo uso da terceira pessoa, tece algumas reflexões do ato e insinua, jocosamente, que as mortes das formigas foram compensadas pelo canto onomatopaico da cigarra. Após essas reflexões ele reforça suas palavras parodiando os versos finais da conhecida fábula *La cigale et la fourmi* (A cigarra e a formiga). Com efeito, se na fabula de La Fontaine a última palavra era a da formiga (“Vous chantiez? J'en suis fort aise./Eh bien! dansez maintenant”), agora, quem fala por último é a cigarra. Apesar da paródia, a ironia não é endereçada à fábula *A cigarra e a formiga*, nem tampouco ao seu autor, La Fontaine. Digno de nota, nessa passagem, é o uso humorístico da onomatopéia e, principalmente, a referência jocosa à *solene simpatia da natureza* (que veremos mais à frente). Os versos, portanto,

não transmitem poeticidade à prosa, que permanece racional e distanciada; no entanto, é inegável que eles denunciam um desejo de erudição do próprio narrador.

Ainda em *Quincas Borba* há a introdução de dois versos. Trata-se de uma passagem em que D. Fernanda se despede de sua afilhada (Maria Benedita), que acabara de se casar com Carlos Maria:

CAPÍTULO CXXIV

Casaram-se; três meses depois foram para a Europa. Ao despedir-se deles, D. Fernanda estava tão alegre como se viesse recebê-los de volta; não chorava. O prazer de os ver felizes era maior que o desgosto da separação.

— Você vai contente? Perguntou a Maria Benedita, pela última vez, junto à amurada do paquete.

— Oh! Muito!

A alma de D. Fernanda debruçou-se-lhe os olhos, frescos, ingênua, cantando um trecho italiano, - porque a soberba guasca preferia a música italiana, - talvez esta ária da *Lucia: Ó bell'alma innamorata*. Ou este pedaço do *Barbeiro*:

*Ecco ridente in cielo
Spuma la bela aurora*

(1971, p.753)

As citações da ária “Tu che a Dio schiudesti l'ali, o bell'alma innamorata” (da ópera *Lucia di Lamermoor*, de Gaetano Donizetti) e da ária “Ecco ridente” (da ópera cômica *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini) foram feitas pelo próprio narrador, mas, ironicamente, são associadas ao universo discursivo da personagem D. Fernanda. Ora, essas duas árias são apreciadas pelo grande público justamente porque comunicam emoções fáceis. O narrador se apropria desse *pathos* e o reorienta com vistas a caracterizar a personagem D. Fernanda e a se manter distante da cena sentimental. As duas óperas relacionam-se diretamente com a cena descrita por Machado porque, em

ambas, há o tema do casamento desajustado, contudo, o diálogo entre elas e o romance se realiza de maneira diferente.

A ópera *Lucia di Lamermoor* é baseada na novela *Bride of Lammermoor* de Walter Scott (1771-1832). Trata-se da história trágica de dois amantes, Lucia e Edgardo, que estão separados em razão de briga entre família. Lucia é obrigada pelo irmão Enrico a se casar com Arturo. No final, ensandecida, Lucia mata o marido na noite de núpcias e depois desfalece e morre; Edgardo, ao saber de sua morte se mata. Nesse caso, a paródia é evidente, e o sentimentalismo da ópera é transferido apenas para a zona da personagem D. Fernanda.

O Barbeiro de Sevilha também trata do tema do casamento por interesse. O doutor Bartolo, um velho médico, deseja desposar sua própria pupila, a bela Rosina, por causa de sua fortuna; no entanto, suas pretensões não se concretizam, porque o conde de Almaviva, ajudado pelo barbeiro Fígaro, estraga os seus planos. No final o conde de Almaviva casa-se com Rosina. Apesar de a ópera ser dominada pela comicidade, a ária “Ecco ridente” possui uma tonalidade lírica que, subidamente é interrompida por um diálogo com a personagem Fiorello, como se pode perceber no último verso:

Ecco, ridente in cielo
spunta la bella aurora,
e tu non sorgi ancora
e puoi dormir così?
Sorgi, mia dolce speme,
vieni, bell'idol mio;
rendi men crudo, oh Dio,
lo stral che mi feri'.
Oh sorte! già' veggo
quel caro semblante;
quest'anima amante
ottenne pietà'.
Oh istante d'amore!
Oh dolce contento!
Soave momento
che eguale non ha!
Ehi, Fiorello?

A introdução e a subsequente quebra de uma cena lírica é uma das características mais marcantes da linguagem poética no romance machadiano, que será aprofundada mais adiante. Portanto, não devemos esquecer esses dois movimentos, operados em planos diferentes, a fim de se ter um melhor entendimento da cena descrita por Machado de Assis: na zona da personagem, a cena é lírica e os versos iniciais do *Barbeiro de Sevilha* estão em perfeita sintonia com o sentimento de D. Fernanda; contudo, ao mesmo tempo, os versos são também utilizados (ou reorientados) pelo narrador para comunicar uma leve ironia do sentimentalismo da personagem; neste caso, os versos se encontram em sintonia com o contexto da ópera bufa e, também, com o romance. Mas não devemos por isso concluir que se trata de uma simples sátira; do mesmo modo que a ária transita, sem se resolver, entre o lírico e o cômico, esse trecho também não se resolve pela vitória de uma das vozes: apesar da ironia, a tonalidade lírica não é totalmente destruída; nesse romance, isso vai ser possível graças ao olhar terno que o autor dedica à personagem D. Fernanda. Essa questão, também será aprofundada mais à frente.

Passemos agora aos versos introduzidos no *D. Casmurro*. O tom visivelmente melancólico desse romance pode parecer, muitas vezes, uma concessão de Machado de Assis à expressão sentimental. Digno de exemplo é o trecho a seguir:

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não do trem, mas o do *Fausto*: *Aí vindes outra vez inquietas sombras?*...

Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. (1971, p. 810-1).

Embora encravado no meio do texto, o verso atribuído a Goethe parece ressoar melancolicamente no texto em prosa; contudo, uma observação mais atenta revela uma auto-ironia do narrador: percebe-se, por detrás da enunciação, um falso tom melodramático. No parágrafo seguinte (“fiquei tão alegre...”), fica ainda mais nítida a não adesão do narrador à expressão romântica dos versos de Goethe: a presença da ironia faz ruir toda a possibilidade de seriedade, instalando, de vez, o tom satírico; a bem da verdade, diferindo bastante do *Quincas Borba*, todos os versos introduzidos neste romance estão a serviço da ironia e da sátira como podemos observar no trecho a seguir:

Tínhamos chegado à janela; um preto, que desde algum tempo, vinha apregoando cocadas, parou em frente e perguntou:

— Sinhazinha, qué cocada hoje?

— Não, respondeu, Capitu.

— Cocadinha tá boa.

— Vai-se embora, replicou ela sem rispidez.

— Dê cá! Disse eu descendo o braço para receber duas.

Comprei-as, mas tive de as comer sozinho; Capitu recusou. Vi que, em meio da crise, eu conservava um canto para as cocadas, o que tanto pode ser perfeição como imperfeição, mas o momento não é para definições tais; fiquemos em que minha amiga, apesar de equilibrada e lúcida, não quis saber de doce, e gostava muito de doce. Ao contrário, o pregão que o preto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância:

Chora, menina, chora
Chora, porque não tem
Vintém,

a modo que lhe deixava uma impressão aborrecida. Da toada não era; ela a sabia de cor e de longe, usava repeti-la nos nossos jogos da puerícia, rindo, saltando, trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um doce ausente. Creio que a letra, destinada a picar a vaidade das crianças, foi que a enojou agora [...]. (1971, p. 828-9).

Os versos populares do pregão são enunciados por uma personagem, por isso a tonalidade deles não contagia o texto em prosa; nem tampouco serve de adorno; antes,

servem de base para que o narrador, mediante uma reflexão de cunho racionalizante, perscrute a alma de Capitu. Aqui o narrador assume uma atitude de superioridade não só com relação ao preto que canta o pregão e às crianças que o ouvem, mas também com relação ao próprio texto popular: este é isolado e conservado à distância¹⁷. Distância, sobretudo, em relação ao discurso do vendedor de cocada, marcado por uma variante lingüística (“qué cocada?”; “tá boa”). A tolerância ao pregão é muito semelhante àquela indisfarçável atitude de superioridade que o narrador do romance de *A moreninha* deixava transparecer diante das peripécias levadas a cabo pela personagem D. Carolina. John Gledson faz um importante esclarecimento acerca desse mesmo pregão:

Como nos informa o comentário de Bento, Capitu estava bem familiarizada com a canção – e, por motivos óbvios, com a sua importância. Esta é, como efeito, a alusão mais crua à inferioridade social e econômica de Capitu, em relação a Bento, em todo o livro. E é significativo que seja transmitida por alguém de condição social inferior à dela. Mas ao passo que aqui está a mensagem evidente, não há sinal nem de que Capitu (em vez de Iaiá Garcia ou Lalau) simpatize com os negros, nem que ela seja tão egoísta a ponto de ignorá-los (como Sofia). (1991, p.100).

Ora, mais uma vez, portanto, o que está em jogo é a simpatia universal. Nem o narrador, nem Bentinho e nem tampouco Capitu revelam qualquer simpatia, seja em relação ao negro, seja em relação à composição popular. A tolerância (e não a aceitação) de Capitu (“replicou ela sem rispidez”) em relação ao vendedor de cocadas, e a tolerância do narrador, em relação ao preto e ao pregão, são indicadores de um comportamento que busca, acima de tudo, a construção de uma identidade fundada na diferença em relação às classes inferiores, mas que, ao mesmo tempo, procura evitar o

¹⁷ Isto é, o narrador tem consciência lingüística (evidente nas marcas fonológicas do discurso do vendedor de cocadas); ele domina as várias linguagens que estão presentes no texto (a fala do preto, a fala de capitu e a fala do próprio Bentinho adolescente) e faz as escolhas necessárias para estabelecer uma grande distância entre elas. A posição de superioridade do narrador resulta dessa competência: enquanto as personagens se exprimem diretamente a partir de um ponto de vista interno; ele fala a partir de um ponto de vista externo em relação à linguagem e ao gênero utilizados por cada personagem.

desgaste de um confronto. Em tais condições, portanto, a tonalidade singela dos versos não se propaga para o texto; antes, eles são isolados e, como vimos, servem de instrumento para o aprofundamento das diferenças entre os vários dizeres no seio da sociedade do romance.

Talvez o caso mais contundente de paródia ao fazer poético tradicional seja o trecho no qual Bentinho tenciona elaborar um soneto:

CAPÍTULO LV/ *UM SONETO*

Dita a palavra, apertou-me as mãos com as forças todas de vasto agradecimento, despediu-se e saiu. Fiquei só com o *Panegírico*, e o que as folhas dele me lembraram foi tal que merece um capítulo ou mais. Antes, porém, e porque eu também tive o meu *Panegírico*, contarei a história de um soneto que nunca fiz; era no tempo do seminário, e o primeiro verso é o que ides ler:

Oh! Flor do céu! Oh! Flor cândida e pura!

Como e por que me saiu este verso da cabeça, não sei; saiu assim, estando em na cama como uma exclamação solta, e, ao notar que tinha a medida de verso, pensei em compor com ele alguma cousa, em soneto. A insônia, musa de olhos arregalados, não me deixou dormir uma longa hora ou duas; as cócegas pediam-me unhas, e eu coçava-me com alma. Não escolhi logo, logo, o soneto; a princípio cuidei de outra forma, e tanto de rima como de verso solto, mas afinal ative-me ao soneto. Era um poema breve e prestadio. Quanto à idéia, o primeiro verso não era ainda uma idéia, era uma exclamação; a idéia viria depois. Assim na cama, envolvido no lençol, tratei de poetar. Tinha o alvoroço da mãe que sente o filho, e o primeiro filho. Ia ser poeta, ia competir com aquele monge da Bahia, pouco antes revelado, e então na moda; eu seminarista, diria em verso as minhas tristezas, como ele dissera as suas no claustro. Decorei bem o verso, e repetia-o em voz baixa, aos lençóis; francamente achava-o bonito, e ainda agora não me parece mau:

Oh! flor do céu! Oh! flor cândida e pura!

Quem era a flor? Capitu, naturalmente; mas podia ser a virtude, a poesia, a religião, qualquer outro conceito a que coubesse a metáfora da flor, e flor do céu. Aguardei o resto, recitando sempre o verso, e deitado ora sobre o lado direito, ora sobre o esquerdo; afinal deixei-me estar de costas, com os olhos no teto, mas nem assim vinha mais nada. Então adverti que os sonetos mais gabados eram os que concluíam com chave de ouro, isto é, um desses versos capitais no sentido e na forma. Pensei em forjar uma de tais chaves, considerando que o verso final, saindo cronologicamente dos treze anteriores, com dificuldade traria a perfeição louvada; imaginei que tais chaves eram fundidas

antes da fechadura. Assim foi que me determinei a compor o último verso do soneto, e, depois de muito suar saiu este:

Perde-se a vida, ganha-se a batalha!

Sem vaidade, e falando como se fosse outro, era um verso magnífico. Sonoro, não resta dúvida. E tinha um pensamento, a vitória ganha à custa da própria vida, pensamento alentado e nobre. Que não fosse novidade, é possível, mas também não era vulgar; e ainda agora não explico por que via misteriosa entrou numa cabeça de tão poucos anos. Naquela ocasião achei-o sublime. Recitei uma e muitas vezes a chave de ouro; depois repeti os dous versos seguidamente, e dispus-me a ligá-lo pelos doze centrais. A idéia agora, à vista do último verso, pareceu-me melhor não ser Capitu; seria a justiça. Era mais próprio dizer que, na pugna pela justiça, perder-se-ia acaso a vida, mas a batalha ficava ganha. Também me ocorreu aceitar a batalha, no sentido natural, e fazer dela a luta pela pátria, por exemplo; nesse caso a flor do céu seria a liberdade. Essa aceção, porém, sendo o poeta um seminarista, podia não caber tanto como a primeira, e gastei alguns minutos em escolher uma ou outra. Achei melhor a justiça, mas afinal aceitei definitivamente uma idéia nova, a caridade, e recitei os dous versos, cada um a seu modo, um languidamente:

Oh! flor do céu! Oh! flor cândida e pura!

e o outro com grande brio:

Perde-se a vida, ganha-se a batalha!

A sensação que tive é que ia sair um soneto perfeito. Começar bem e acabar bem não era pouco. Para me dar um banho de inspiração, evoquei alguns sonetos célebres, e notei que os mais deles eram facilísimos; os versos saíam uns dos outros, com a idéia em si, tão naturalmente, que se não acabava de crer se ela é que os fizera, se eles é que a suscitavam. Então tornava ao meu soneto, e novamente repetia o primeiro verso e esperava o segundo; e o segundo não vinha, nem o terceiro, nem o quarto; não vinha nenhum. Tive alguns ímpetos de raiva, e mais de uma vez pensei em sair da cama e ir ver tinta e papel; pode ser que, escrevendo, os versos acudissem, mas...

Cansado de esperar, lembrou-me altear o sentido do último verso, com a simples transposição de duas palavras, assim:

Ganha-se a vida, perde-se a batalha!

O sentido vinha a ser justamente o contrário; mas talvez isso mesmo trouxesse a inspiração. Neste caso, era uma ironia: não exercendo a caridade, pode-se ganhar a vida, mas perde-se a batalha do céu. Criei forças novas e esperei. Não tinha janela; se tivesse, é possível que fosse pedir uma idéia à noite. E quem sabe se os vaga-lumes luzindo cá embaixo, não seriam para mim como rimas das estrelas, e esta viva metáfora não me daria os versos esquivos, com os seus consoantes e sentidos próprios?

Trabalhei em vão, busquei, catei, esperei, não vieram os versos. Pelo tempo adiante escrevi algumas páginas em prosa, e agora estou compondo esta narração, não achando maior dificuldade que escrever,

bem ou mal. Pois, senhores, nada me consola daquele soneto que não fiz. Mas, como creio que os sonetos existem feitos, como as odes e os dramas, e as demais obras de arte, por uma razão de ordem metafísica, dou esses dous versos ao primeiro desocupado que os quiser. Ao domingo, ou se estiver chovendo, ou na roça, em qualquer ocasião de lazer, pode tentar ver se o soneto sai. Tudo é dar-lhe uma idéia e encher o centro que falta (1971, p.865-7).

Apesar de ser citado pelo narrador os versos se apresentam de um modo objetal (discurso do segundo tipo); isso ocorre porque a autoria é atribuída ao personagem Bentinho e não ao narrador. Os versos são destacados e submetidos ao discurso paródico do narrador (terceiro tipo): “francamente achava-o bonito, e ainda agora não me parece mau” ; “Sem vaidade, e falando como se fosse outro, era um verso magnífico”. Nesse caso o narrador, aquele mesmo que, nas páginas iniciais, dorme diante de *maus versos*, está se auto-ironizando; mais do que isso, o autor, refratado na fala do narrador, censura, impiedosamente, duas máximas da expressão romântica: a inspiração e a genialidade inata (a teoria do gênio). Desse modo, Machado deixa transparecer que a poesia, ao contrário do que o narrador afirma, não é um artefato divino, nem uma idéia, nem um aglomerado de palavras. A censura, aqui, é muito semelhante àquela que Eça de Queirós faz aos versos românticos cantados pela personagem Artur Couceiro; mas há uma diferença básica: em *O crime do padre Amaro*, não só o sentimentalismo romântico é degradado, mas também a personagem. No romance de Machado de Assis, as invectivas são endereçadas à expressão sentimental romântica e não ao narrador, que, ao se auto-ironizar, se safava do olhar crítico da sociedade interna do romance; mas é claro, que aos olhos do autor, o narrador é um cínico. Há quem veja nessa passagem, uma *mea culpa*, semelhante à de Balzac, afinal de contas, os versos do Bentinho seminarista não estão muito distantes daqueles do jovem Machado de Assis: “Eu conheço a mais bela flor;/És tu, rosa da mocidade” (Falenas, 1971, p.41).

Mas as invectivas não param por aí: é notório também a paródia ao recurso conhecido como *chave de ouro*. Porém, o alvo aqui, parece não ser mais a estética romântica, mas a parnasiana. Como se sabe, o soneto em Machado manifesta-se tardiamente, visto que em seus três primeiros livros de poesia (*Crisálidas, Falenas e Americanas*) não há um soneto sequer.

Antes da publicação das *Ocidentais*, no período que vai de 1877 a 1880, alguns sonetos foram publicados na imprensa, versando temas variados, alguns jocosos, como o *Soneto* (AE, 15 de julho de 1879), outros laudatórios, como “Naquele eterno azul, onde Coema” (em homenagem a José de Alencar). Há ainda um soneto que teria sido escrito no álbum de uma *digníssima senhora* da sociedade carioca (D. Branca P. da C.) intitulado *Versos*. O certo, porém, é que, por ocasião da publicação, em 1901, de suas *Poesias completas*, são introduzidos alguns poemas (mais tarde publicados com o nome de *Ocidentais*), dentre os quais, alguns sonetos. Esses sonetos não apresentam uma uniformidade: alguns foram elaborados com o sóbrio metro alexandrino, como “Círculo vicioso”; há também um soneto em que se mescla o alexandrino com versos de oito sílabas (“Mundo interior”) e, ainda, um soneto com versos alexandrinos misturados com versos de seis sílabas (“No alto”). O mesmo ocorre com os sonetos decassilábicos puros, como o soneto “Lindóia”, por exemplo; no soneto “Gonçalves Crespo”, Machado mescla os versos decassilábicos heróicos com os de seis sílabas (o chamado heróico quebrado), há aqui um interessante procedimento, pois no primeiro terceto os decassílabos não são heróicos e não há a mescla de metros. Há ainda dois sonetos em que se mistura a redondilha maior e versos de quatro sílabas (“Suave magri” e “A uma senhora que me pediu versos”).

A variedade métrica e temática dos sonetos presente em *Ocidentais* deixa transparecer que Machado nunca foi um seguidor fiel da estética parnasiana. Contudo,

percebe-se, claramente, o uso da *chave de ouro* em sonetos como: “Círculo vicioso”, “Mundo interior”, “Lindóia”, “Gonçalves Crespo”, “Soneto de Natal”, “No alto”. Desse modo a censura ao fecho de ouro no trecho do *D. Casmurro*, não deixa de ser, também, uma auto-crítica. Ainda que essa atitude seja freqüente no romance machadiano, pode-se afirmar que a gritante diversidade de sua produção poética revela, também, um indicador dessa auto-censura. Com relação a essa peculiaridade, vale lembrar aqui o caso interessantíssimo do soneto *Carolina*. Este, escrito em 1904, por ocasião da morte de sua esposa Carolina, e publicado em 1906 (junto com o livro de contos *Relíquias da Casa velha*) encerra um pouco da natureza da poesia machadiana:

CAROLINA

Querida, ao pé do leito derradeiro
Em que descansas dessa longa vida,
Aqui venho e virei, pobre querida,
Trazer-te o coração do companheiro.

Pulsa-lhe aquele afeto verdadeiro
Que, a despeito de toda a humana lida,
Fez a nossa existência apatecida
E num recanto pôs um mundo inteiro.

Trago-te flores, – restos arrancados
Da terra que nos viu passar unidos
E ora mortos nos deixa e separados.

Que eu, se tenho nos olhos malferidos
Pensamentos de vida formulados,
São pensamentos idos e vividos.

(1973, p. 313)

Esse soneto parece revelar um Machado sentimental; isso só não ocorre porque no último verso há uma ruptura na continuidade rítmica. Ora, o último verso é aquele que fecha o soneto e a tradição recomenda que este deveria ser elaborado com *chave de ouro*. Em 1904, quando foi escrito esse soneto, a estética parnasiana estava no auge e poetas como Alberto de Oliveira e Olavo Bilac levavam muito a sério a chave de ouro,

mas Machado, sempre avesso a todo tipo de unanimidade, não seguiu essa regra – pior – colocou ali um verso totalmente frouxo e aparentemente mal construído: a repetição da palavra “pensamentos” e a repetição do som final das últimas palavras (“idos e vividos”) destruiu toda a cadência anteriormente construída; porém, é justamente aí, com o rompimento de uma técnica cristalizada (vazia, por assim dizer), que o verso adquire um sentido ímpar: a repetição do fonema /i/ (vida, ido vivido) pode representar, iconicamente, a dor do poeta. Esse último verso, não só nega a chave de ouro, mas parece afirmar (a menos que interpretemos isso como uma ironia, ou como pura coincidência – algo difícil de se acreditar) uma relação motivada entre o *sentido* (melancolia) e o fonema /i/. Apesar de tudo, não é ocioso lembrar o tratamento irônico dispensado ao personagem Doutor Plácido, da obra *Esau e Jacó*, que sustentava haver uma correspondência necessária entre as vogais e os sentidos do homem (1971, p. 1050). De qualquer modo, o décimo quarto verso constitui um problema dúbil: afirma e nega a poeticidade, mas acima de tudo, afirma a consciência reflexiva do autor, em detrimento do molde parnasiano.

Talvez o fulcro da questão não seja, necessariamente, a chave de ouro (que Machado afirma e nega), mas o uso que se fazem dela. Duas das censuras decorrem daí: o mero uso da forma para se *encaixar* qualquer idéia; o rigor da forma para *esconder* a idéia. No primeiro caso, Machado parece se referir à atitude romântica: basta ao poeta uma fôrma (o soneto) e a inspiração; no segundo caso, ele parece se reportar à atitude parnasiana, segundo a qual bastaria a fôrma trabalhada e lapidada; a idéia, em si, teria pouco valor.

Para Bentinho o importante era a *idéia* e essa só seria possível mediante a *inspiração*; ora, a perda da inspiração, que se verifica neste trecho de *D. Casmurro*, é um dos motivos recorrentes na prosa de Machado de Assis, como, por exemplo, nos

contos *O anel de Polícrates* (Papéis avulsos) e *Cantigas de esponsais*; em todos esses casos a perda da inspiração é acentuada parodicamente. Embora Machado não assuma a radical atitude da *arte pela arte* dos parnasianos é nítida, em toda a sua obra, a preocupação com a forma do texto, como se pode constatar no soneto abaixo:

ESPINOSA

Gosto de verte-te, grave e solitário,
Sob o fumo de esqualida candeia,
Nas mãos a ferramenta de operário,
E na cabeça a coruscante idéia.

E enquanto o pensamento delineia
Uma filosofia, o pão diário
A tua mão a labutar granjeia
E achas na independência o teu salário.

Soem cá fora agitações e lutas,
Sibile o bafo aspérrimo do inverno,
Tu trabalhas, tu penas, e executas

Sóbrio, tranqüilo, desvelado e terno,
A lei comum, e morres, e transmutas
O suado labor no prêmio eterno.

(1973, p. 163)

Esse poema é muito semelhante a um outro muito famoso, a saber, o soneto *A um poeta*, de Olavo Bilac, mas com uma diferença fundamental: é anterior, não só a este, mas, também, ao soneto *Profissão de Fé*, do mesmo autor. Percebe-se, neste caso singular, que os ventos vindos da Europa, principalmente, a partir da publicação, em 1866, do *Parnasse Contemporain* (coletâneas de poemas que incluíam, entre outros autores, Gautier, Banville e Leconte de Lisle) influenciaram a atmosfera cultural do Brasil entre as décadas de 70 a 80 do século XIX. Entretanto, a profissão de fé machadiana – ainda que valorize a objetividade e o universalismo e legitime o trabalho lapidar do poeta – não segue o cânone parnasiano. A diversidade dos poemas das *Ocidentais* e, sobretudo, a ojeriza ao elemento descritivo, são dados que o distancia dos

parnasianos. Neste particular, a presença da flor no referido trecho do *D. Casmurro* é sintomática. Aqui, como na maioria das imagens envolvendo flores sempre há uma sombra de ironia, como no trecho: “Quem era a flor? Capitu, naturalmente; mas podia ser a virtude, a poesia, a religião, qualquer outro conceito a que coubesse a metáfora da flor, e flor do céu”. Percebe-se, nessa passagem, que Machado não só rejeita a descrição da flor, mas também as possíveis metáforas e toda a sorte de imagens a ela relacionada.

Mas nem sempre foi assim, em seus poemas as flores apareciam com muita frequência; na maioria das vezes os vocábulos a elas relacionados são revestidos por temas de caráter universal. Assim ocorre, por exemplo, no poema *Flor da mocidade*:

“Eu conheço a mais bela flor;
 És tu, rosa, da mocidade,
 Nascida, aberta para o amor.
 Eu conheço a mais bela flor.
 Tem do céu a serena cor,
 E o perfume da virgindade,
 Eu conheço a mais bela flor,/ És tu, rosa da mocidade.
 (Falenas, 1973, p.41)

O revestimento temático da figura da flor (“Eu conheço a mais bela flor”) e da rosa (“És tu, rosa, da mocidade”) é também observado em inúmeras passagens: “Que a mão do tempo e o hálito dos homens/Murchem a flor das ilusões da vida” [...] “E muda o agudo espinho em flor cheirosa” (“Musa consolatrix”, *Crisálidas*); “Nem a flor de esperança/abria a medo. Eram rosas” [...] “Tu, na sede dos amores,/Colheste todas as flores” [...] “Essas rosas de beleza/Que se esvaem como a espuma” (“Quinze anos”, *Crisálidas*); “Da tua morte os goivos ida acharam/ Frescas as rosas dos teus breves dias” (“La Marchesa de Miramar”, *Falenas*); “Já cansada de encher lânguidas flores/ Com as lágrimas frias,” (“Musa dos olhos verdes”, *Falenas*).

As flores também aparecem associadas ao estado de espírito do poeta ou de determinada personagem (a *solene simpatia da natureza*): “Duas vezes, mimosas rebentaram/ Do lacrimoso cajueiro as flores,/ Desde o dia funesto em que deixaste/A cabana paterna. O extremo lume/Expirou de teu pai nos olhos tristes” (“Potira”, *Americanas*, p. 97).

As flores aparecem ainda em seu aspecto concreto, descritivo: “Dorme, dorme, tranqüila/ Em seu último asilo; e se eu não pude/ Ir espargir também algumas flores/ sobre a lájea da tua sepultura;” (“Elegia”, *Crisálidas*); “Nem o perfume que expira/ A flor, pela tarde amena [...] “Entre margens de alva areia,/ onde se mira e recreia/ Rosa fechada em botão” (“Sinhá”, *Crisálidas*). Mas, o que surpreende, é a excessiva presença das metáforas cristalizadas e gastas: “Surgiu, abrindo em flor, uma nova região” [...] “Destá vida? Em que Jardim/ Colheria esta flor pura?” [...] “Amemos! Diz a flor à brisa peregrina,/ Amemos! diz a brisa, arfando em torno à flor;” [...] “Via ao longe as alcíones cantando/ Doidas correndo à flor da água revolta” (“Versos a Corina”, *Crisálidas*); “Correm plantas sem flor cretados muros; [...] Nos cerros do poente/ As rosas do crepúsculo” (“Ruínas”, *Falenas*).

Por fim, digna de nota, é uma referência às flores em um poema do Machado Adulto: “Se já dei flores, um dia/Quando rapaz,/As que ora dou têm assaz/Melancolia” (*Uma senhora que me pediu versos, Ocidentais*, p. 174). De um modo geral, pode-se afirmar, que, na literatura em verso, as flores são preservadas e sobre elas não recai nenhum acento paródico. Essa regra parece valer para quase todas as figuras e imagens que aparecem nos poemas, como se Machado estivesse a dizer que as regras aplicadas ao elemento descritivo na literatura em verso são diferentes daquelas aplicadas ao romance.

Voltando às referências à poesia em verso no romance machadiano, passo a destacar, a seguir, uma passagem da peça *Otelo*, encravada no romance *D. Casmurro*:

CAPÍTULO LXXII / UMA REFORMA DRAMÁTICA

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma cousa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças começassem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: “Mete dinheiro na bolsa”. Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos explicam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor:

Ela amou o que me afligira,
Eu amei a piedade dela.

(1971, p.883 -4)

Quem cita os versos é o próprio narrador, contudo, eles são apresentados de um modo objetual, ou seja, são tomados em sua integralidade e reorientados de acordo com a intenção do narrador. Esses versos, ainda no primeiro ato, referem-se ao discurso de Otelo, no momento em era inquirido pelo pai de Desdêmona, Brabância (ele o acusava de ter *enfeitado* sua filha). O tom sério da fala de Otelo, cheio de ternura e de amor, não se transfere para romance porque os versos são introduzidos logo após uma descontextualização do drama: o narrador sugere, ironicamente, que se invertam as peripécias, a fim de que o espectador vá para cama satisfeito. Shakespeare e seu teatro, por outro lado, são totalmente preservados; não são eles os alvos da ironia, mas, provavelmente, o romance sentimental e os finais melodramáticos. Assim, no momento em que a narração poderia se encaminhar para um final trágico, motivado pelo ciúme de

Bentinho com relação à Escobar, o narrador *desvela* o pathos trágico, antecipando e neutralizando a possibilidade de uma ação violenta; assim a tragicidade passa por uma reelaboração a fim de que se amolde ao clima do romance.

Ainda em *D. Casmurro*, há uma referência à *Divina Comédia*:

CAPÍTULO CXXIX / D. SANCHA

D. Sancha, peço-lhe que não leia este livro; ou, se o houver lido até aqui, abandone o resto. Basta fechá-lo; melhor, será queimá-lo, para lhe não dar tentação e abri-lo outra vez. Se, apesar do aviso, quiser ir até o fim, a culpa é sua; não respondo pelo mal que receber. O que já lhe tiver feito, contando os gestos daquele sábado, esse acabou, uma vez que os acontecimentos, e eu com eles, desmentimos a minha ilusão; mas o que agora a alcançar, esse é indelével. Não, amiga minha, não leia mais. Vá envelhecendo, sem marido nem filha, que em faço a mesma cousa, e é ainda melhor que se pode fazer depois da mocidade. Um dia, iremos daqui à porta do céu, onde nos encontraremos renovados, como plantas, *come piante novelle*,

Rinovellate di novele fronde.

O resto em Dante.

(1971, p. 930-1)

A citação de Dante refere-se, respectivamente, ao antepenúltimo e penúltimo versos do canto XXXIII do “Purgatório”: “Io ritornai da la santissima onda/ rifatto sì come piante novelle/ rinovellate di novella fronda,/ puro e disposto a salire a le stelle”. Nessa passagem, após beber das águas do rio Eunoé, Dante recupera a memória dos pecados que perdera quando tomou as águas do Letes; mas, agora, ele já não sente vergonha ou culpa, pois suas faltas foram perdoadas. A referência à *Divina comédia* não é gratuita: o narrador alude aos acontecimentos relatados no capítulo CXVIII em que a personagem Bentinho (não o narrador) culpa-se por sentir-se atraído pelos olhos e pelas mãos de Sancha: “os instantes do Diabo intercalavam-se nos minutos de Deus, e o relógio foi assim marcando alternativamente a minha perdição e a minha salvação” (1971, p.924-

5); “Há remorsos que não nascem de outro pecado, nem têm maior duração” (1971, p.925). O narrador, diferentemente da personagem Bentinho, já não conserva nada desse remorso e ironiza esse sentimento antigo, afirmando que, agora, se sente puro e renovado, como as almas que bebem a águas do rio Eunoé. Por isso, o tom sério e elevado do verso de Dante não se transfere para o texto em prosa; como nos casos anteriores, serve para refratar o discurso do narrador e, é claro, serve também para ornamentar o seu discurso, deixando entrever, na última instância da significação, uma denúncia à falsa erudição.

A próxima referência também é de Dante; na epígrafe do romance *Esau e Jacó*:

Dico, che quando l’anima mal nata...
(1971, p. 966)

A tonalidade elevada e séria dessa epígrafe parece denunciar que o verso figura sem a sua subsequente acentuação paródica, posto que, no texto que abre o romance, não há qualquer referência à *Divina comédia* e muito menos, ainda, à voz que o pronunciou; admitiremos que, para efeito desta tese, uma voz *disse a epígrafe*, chamaremos essa voz de *voz da epígrafe*. Do mesmo modo, é possível perceber que a tonalidade séria e elevada da epígrafe não contagia o texto inicial, vejamos:

CAPÍTULO PRIMEIRO / COUSAS FUTURAS!

Era a primeira vez que as duas iam ao morro do Castelo. Começaram de subir pelo lado da Rua do Carmo. Muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá foi, muita haverá morrido, muita mais nascerá e morrerá sem lá por os pés. Nem todos podem dizer que conhecem uma cidade inteira. Um velho inglês, que aliás andara terras e terras, confiava-em há muitos anos em Londres que de Londres só conhecia bem o seu clube, e era o que lhe bastava da metrópole e do mundo. (1971, p. 946).

Como se pode constatar, os capítulos subseqüentes à epígrafe não fazem referência a ela, nem, tampouco, se apropriam de seu tema, de suas imagens ou de seu tom; nesse caso, portanto, a primeira impressão que se tem é de que o verso de Dante está ali apenas para desempenhar um papel decorativo; contudo, veremos mais à frente que não é isso o que ocorre. Nos capítulos XII e XIII os versos da epígrafe vão sofrer (muito ao modo machadiano) uma reformulação; na passagem abaixo, o narrador cede a voz para a personagem Conselheiro Aires:

Não cuides que não era sincero, era-o. Quando não acertava de ter a mesma opinião, e valia a pena escrever a sua, escrevia-a. Usava também guardar por escrito as descobertas, observações, reflexões, críticas e anedotas, tendo para isso uma série de cadernos, a que dava o nome de *Memorial*. Naquela noite escreveu estas linhas:

“Noite em casa da família Santos, sem voltarete. Falou-se na cabocla do castelo. Desconfio que Natividade ou a irmã quer consultá-la; não será decerto a meu respeito.

“Natividade e um padre Guedes que lá estava, gordo e maduro, eram as únicas pessoas interessantes da noite. O resto insípido, mas insípido por necessidade, não podendo ser outra cousa mais que insípido. Quando o padre e Natividade me deixavam entregue à insipidez dos outros, eu tentava fugir-lhe pela memória, recordando sensações, revivendo quadros, viagens pessoais ...

“Afinal tornei à eterna insipidez dos outros. Não acabo de crer como é que esta senhora, aliás tão fina, pode organizar noites como a de hoje. Não é que os outros não buscassem ser interessantes, e, se intenções valessem, nenhum livro os valeria; mas não o eram, por mais que tentassem. Enfim, lá vão; esperemos outras noites que tragam melhores sujeitos sem esforço algum. O que o berço dá só a cova o tira, diz um velho adágio nosso. Eu posso, truncando um verso ao meu Dante, escrever de tais insípidos:

Dico, che quando l'anima mal nata...”

CAPÍTULO XIII / A EPÍGRAFE

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse por alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.

Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços entre o enxadrista e os seus trebelhos. (1971, 965-6).

No fragmento acima há, pelo menos, três vozes: a voz do narrador, a voz de Aires, entre aspas, e a voz do poema, no caso, um verso da *Divina comédia*. Ao contrário da epígrafe, quem *diz* os versos, agora, é o conselheiro Aires; assim, tanto a voz de Aires, quanto o verso de Dante encontram-se na zona da personagem e, por isso mesmo, são tratados de um modo objetual. O narrador, por sua vez, valendo-se da terceira pessoa, faz uma referência ao verso (não o cita) e diz que o colocará na epígrafe; esse *olhar* para o poema, já o transforma em um objeto distanciado.

O verso citado, o sétimo do canto V do “Inferno”, refere-se ao segundo círculo onde se encontram os luxuriosos. Mas não é a estes, especificamente, que Machado se refere; na verdade, os primeiros versos desse canto tratam do julgamento, sob a responsabilidade de Minos, que decide a pena a ser cumprida pelas almas *mal nascidas*. Assim, o conselheiro Aires, assumindo o lugar de Minos condena às penas infernais, as pessoas insípidas:

Così discesi del cerchio primaio
 Giú nel secondo, che men luogo cinghia,
 E tanto piú dolor, che punge a guaio.
 Stavvi Minós orribilmente, e ringhia:
 Essamina le colpe nell'entrata;
 Giudica e manda secondo ch'avvinghia.
 Dico che quando l'anima mal nata
 Li vien conoscitor delle peccata
 Vede qual luogo d'inferno è da essa;
 Cignesì com la coda tante volte
 Quantunque gradi vuol che giú sai messa.¹⁸
 (1967, p. 88)

Essa é uma das interpretações, dentre as muitas que podem ser feitas desse verso, mas é certo que a tonalidade severa da *Divina comédia* não se transfere para o

¹⁸ Desci desta arte ao círculo segundo,/Que o espaço menos largo comprendia,/Onde o pungir da dor é mais profundo./Lá'stava Minos e feroz rangia:/Examinava as culpas desde a entrada,/Dava a sentença como ilhais cingia./Ante ele quando uma alma desditada/Vem, seus crimes confessa-lhe em chegando,/Com perícia em pecados consumada./Lugar no inferno, Minos, adaptando,/Do abismo o círc'clo arbitra, a quem pertença,/Pelos voltas da cauda graduando. (1967, p.89).

texto em prosa: Dante, sua obra e o gênero são preservados; o alvo, agora, são as personagens que nasceram insípidas e assim continuarão para sempre. Com relação à possível demonstração de erudição por parte de Aires, outros esclarecimentos fazem-se necessários. Deve-se considerar que há aqui uma diferença de grau em relação aos narradores das *Memórias póstumas* e de *D Casmurro*: trata-se, em primeiro lugar, de uma voz que se encontra na órbita das personagens e, em segundo lugar, não se pode esquecer que o discurso de Aires está subordinado a um outro gênero intercalado no romance: o diário. Esse procedimento, por um lado, isenta não só o narrador da *pecha de erudito* (não é ele quem cita os versos de Dante), mas também a própria personagem Aires, posto que o leitor do diário é o próprio Aires.

No trecho referente ao capítulo XIII, intitulado “Epígrafe”, o narrador apresenta-se na terceira pessoa e promove, como se fosse o autor do livro, uma reelaboração da epígrafe: afirma que os versos estão lá apenas para “completar as pessoas da narração com as idéias”. Assim, ao *explicar*, metalingüísticamente, o procedimento, destrói o efeito poético-decorativo que os versos de Dante pareciam reclamar. Ao voltar seus olhos para a epígrafe Machado nos convida a revisita-la: agora, despida da fantasia de seriedade, paira sobre ela uma incômoda sombra de ironia.

Um pouco mais à frente, Machado recorre, outra vez, aos versos populares. No trecho abaixo, as personagens Natividade e Perpétua vão visitar uma adivinha de nome Bárbara, também conhecida como a cabocla do morro do Castelo:

A cabocla foi sentar-se à mesa redonda que estava no centro da sala, virada para as duas. Pôs os cabelos e os retratos defronte de si. Olhou alternativamente para eles e para a mãe, fez algumas perguntas a esta, e ficou a mirar os retratos e os cabelos, boca aberta, sobrancelhas cerradas. Custa-me dizer que acendeu um cigarro, mas digo, por que é verdade, e o fumo concorda com o ofício. Fora, o pai roçava os dedos na viola, murmurando uma cantiga do sertão do Norte:

Menina da sai branca

Saltadeira de riacho...

Enquanto o fumo do cigarro ia subindo, a cara da advinha mudava de expressão, radiante, ora interrogativa, ora explicativa. Bárbara inclinava-se aos retratos, apertava uma medeira de cabelos em cada mão, e fitava-as, e cheirava-as, e escutava-as, sem a afetação que porventura aches nesta linha. Tais gestos não se poderiam contar naturalmente. Natividade não tirava os olhos dela, como se quisesse lê-la por dentro. E não foi sem grande espanto que lhe ouviu perguntar se os meninos tinham brigado antes de nascer.

— Brigado?

— Brigado, sim, senhora.

— Antes de nascer?

— Sim, senhora, pergunto se não teriam brigado no ventre de sua mãe; não se lembra?

Natividade, que não tivera a gestação sossegada, respondeu que efetivamente sentira movimentos extraordinários, repetidos, e dores, e insônias... Mas então que era? Brigariam por que? A cabocla não respondeu. Ergueu-se pouco depois, e andou à volta da mesa, lenta, sonâmbula entre a mãe e os retratos. Agitava-se agora mais, respirando grosso. Toda ela, cara e braços, ombros e pernas, toda era pouca para arrancar a palavra ao Destino. Enfim, parou, sentou-se exausta, até que se ergueu de salto e foi ter com as duas, tão radiante, os olhos tão vivos e cálidos, que a mãe ficou pendente deles, e não se pode ter que lhe não pegasse das mãos e lhe perguntasse:

— Então? Diga, posso ouvir tudo.

Bárbara, cheia de alma e riso, deu um respiro de gosto. A primeira palavra parece que lhe chegou à boca, mas recolheu-se ao coração, virgem dos lábios dela e de alheios ouvidos. Natividade instou pela resposta, que lhe dissesse tudo, sem falta...

— Cousas futuras! Murmurou finalmente a cabocla.

— Mas, cousas feias?

— Oh! não não! Cousas bonitas, cousas futuras!

— Mas isso não basta; diga-me o resto. Esta senhora é minha irmã e de segredo, mas se é preciso sair, ela sai; eu fico, diga-me a mim só... Serão felizes? — Sim

— Serão grandes?

— Serão grandes, oh! grandes! Deus há de dar-lhes muitos benefícios. Eles hão de subir, subir, subir... Brigaram no ventre de sua mãe, que tem? Cá fora também se briga. Seus filhos serão gloriosos. E só o que lhe digo. Quanto à qualidade da glória, cousas futuras!

— Lá dentro, a voz do caboclo velho ainda uma vez continuava a cantiga do sertão:

Trepa-me neste coqueiro,
Botam-em os cocos abaixo.

E a filha, não tendo mais que dizer, ou não sabendo que explicar, dava aos quadris o gesto da toada, que o velho repetia lá dentro:

Menina da saia branca
Saltadeira de riacho,
Trepa-me neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo.
Quebra coco, sinhá,

Lá no cocá,
 Se te dá na cabeça,
 Há de racha;
 Muito hei de me ri,
 Muito hei de gosta,
 Lelê, coco, naiá.

(1971, p.940-50)

A técnica utilizada aqui é semelhante àquela utilizada por Eça de Queirós quando da caracterização do bispo (p. 70-1). Os versos populares contribuem para a caracterização da personagem Bárbara; sobretudo, os traços que denotam sexualidade: “Menina da saia branca/Saltadeira de riacho/Trepa-me neste coqueiro”, que são completados pelo trecho em prosa: “dava aos quadris o gesto da toada”. Curiosamente a mesma fórmula com as mesmas insinuações sexuais se repete logo adiante, em um outro contexto:

Essa espécie de lembranças tinha mais efeito nele que outras. Recompôs a hora, o lugar e a pessoa da sevilhana. Carmem era de Sevilha. O ex-rapaz ainda agora recordava a cantiga que lhe ouvia, à despedida, depois de retificar as ligas, compor as saias, e cravar o pente no cabelo, - no momento em que ia deitar a mantilha, meneando o corpo com graça:

*Tienen las sevilhanas,
 En la mantilla
 Un letrado que dice:
 ¡Viva la Sevilla!*

Não posso dar a toada, mas Aires ainda a trazia de cor, e vinha a repeti-la consigo, vagarosamente, como ia andando. Outrossim, meditava na ausência de vocação diplomática. A ascensão de um governo, - de um régimen que fosse, - com as suas idéias novas, os seus homens frescos, leis e aclamações, valia menos para ele que o riso da jovem comediante. Onde iria ela? A sombra da moça varreu tudo o mais, a rua, a gente, o gatuno, para ficar só diante do velho Aires, dando aos quadris e cantarolando a trova andaluza:

*Tienes las sevilhanas,
 En la mantilla*

(1971, p.997-998)

Nos dois casos os versos populares veiculam conteúdos sexuais e completam a análise das personagens e das situações narrativas, mas também se prestam, sobretudo,

para veicular a ironia; no primeiro caso a vítima é a personagem Bárbara: os traços de vidente são negados, ao passo em que se afirma o erotismo e a extrema juventude da moça, incompatível para a função que desempenha. No segundo caso, a vítima da ironia é a República: O narrador equipara a recém instaurada República a uma mulher de vida fácil e decide que esta merece mais crédito que aquela.

As duas cantigas citadas, a brasileira e a espanhola, são representativas do folclore de cada um desses países; por isso, estão mais próximas da linguagem popular; contudo, o colorido dessas composições não passa para o trecho em prosa, porque há uma distância considerável entre a linguagem do narrador e a linguagem da poesia, pois, como já vimos, o autor, representante de uma classe específica, sempre marca as composições ingênuas, rústicas ou infantis que adentram o romance com sua dicção. Assim, além da posição de superioridade assumida pelo narrador, (como em *A moreninha* e *O crime do padre Amaro*), há que se observar, também, as marcas das variantes fonológicas no texto da cantiga brasileira (“Lá no cocá/Se te dá na cabeça/ Há de rachá”).

Fica evidente, neste caso, a associação da poesia espontânea do povo com conteúdos sexuais. Em razão das considerações levantadas aqui, pode-se afirmar que os versos não se propagam para o restante do texto, isto é, a poesia popular – sua leveza, sua tonalidade, seus temas – não contagiam o romance.

Digna de nota é a composição feita a seis vozes presente no trecho da vidente: as vozes do narrador em terceira pessoa, do narrador em primeira pessoa, de Bárbara, de Natividade, do pai de Bárbara e a do gênero popular oral; estas, se entrelaçando, sobretudo pela *costura* feita pelo canto do pai de Bárbara, vão envolvendo e destruindo a função (de vidente) e o discurso de Bárbara (discurso místico, sobrenatural). Sem

dúvida, trata-se de um procedimento poético particularmente interessante, porém, restrito ao primeiro capítulo.

No segundo trecho, ao se introduzir os dois últimos versos da *sevillana*, o discurso do narrador *simula* acompanhar o tom da cantiga (“A sombra da moça varreu tudo o mais...”); contudo, após a citação, no capítulo seguinte, esse *querer fazer poesia* é não só negado, mas desvelado:

Se Aires obedecesse ao seu gosto, e eu a ele, nem ele continuaria a andar, nem eu começaria esse capítulo; ficaríamos no outro, sem nunca mais acabá-lo. Mas não há na memória que dure, se o outro negócio mais forte puxar pela atenção, e um simples burro fez desaparecer Carmem e a sua trova.

Foi o caso que uma carroça estava parada, ao pé da Travessa de S. Francisco, sem deixar passar um carro, e o carroceiro dava muita pancada no burro da carroça. (1971, p. 998).

A referência ao próprio texto e o retorno à narração (“Foi o caso que uma carroça...”) interrompem bruscamente a digressão do narrador, colocando um ponto final no discurso memorialista.

Ainda em *Esau e Jacó* há outra citação de versos em língua espanhola:

Batista dizia que por causa das eleições perdera a presidência, mas corria outra versão, um negócio de águas, concessão feita a um espanhol, a pedido do irmão da esposa do presidente. O pedido era verdadeiro, a imputação de sócio é que era falsa. Não importa: tanto bastou para que a folha da oposição dissesse que houve naquilo um bom “arranjo de família”, acrescentando que, como era de águas, devia ser negócio limpo. A folha da administração retorquiu que, se águas havia, não eram bastantes para lavar o sujo do carvão deixado pela última presidência liberal, um fornecimento de palácio. Não era exato; a folha da oposição reviveu o processo antigo e mostrou que a defesa fora cabal. Podia parar aqui, mas continuou que, “como agora estávamos em Espanha”, o presidente emendou o poeta espanhol, autor daquele epitáfio:

*Cuñados y juntos
Es cierto que están difuntos;*

e emendou-o por não estar obrigado a matar ninguém, antes deu vida a si e aos seus dizendo pela nossa língua:

Cunhados e cunhadíssimos;
É certo que são vivíssimos!
(1971, p. 984)

Os versos aqui introduzidos encontram-se na zona da personagem, por isso recebem um tratamento objetal: o narrador em terceira pessoa, assumindo uma postura neutra, traduz, em discurso indireto, os acontecimentos que antecederam os versos; estes, por sua vez, reforçam, com erudição, os trocadilhos ácidos do jornal da oposição. Apesar da posição de neutralidade assumida pelo narrador, não resta dúvida de que o autor se solidariza com a oposição. Os versos, satíricos em sua origem, são aproveitados em seu conteúdo e em sua tonalidade, contaminando todo o trecho com aquela conhecida espiritualidade das crônicas machadianas.

Nesse mesmo romance também são citados três versos da *Marselhesa*:

Paulo entrou no quarto pé ante pé. Era inda aquele vasto em que os dous gêmeos brigaram por causa de duas velhas gravuras, Robespierre e Luís XVI. Agora, havia mais que os retratos, uma revolução de poucas horas e um governo fresco. Obedecendo ao conselho da mãe, Paulo não quis saber se Pedro dormia, posto desconfiasse que não. Efetivamente, não. Pedro viu as cautelas de Paulo, e cumpriu também os conselhos da mãe; fingiu que não via nada. Até aí os conselhos; mas um pouco de glória fez com que Paulo cantarolasse entre os dentes, baixinho, para si, a primeira estrofe da *Marselhesa* que os amigos tinham recusado fora:

*Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé!*

Pedro percebeu antes pela toada que pela letra, e concluiu que a intenção do outro era afligi-lo. Não era, mas podia ser. Vacilou entre a réplica e o silêncio, até que uma idéia fantástica lhe atravessou o cérebro, cantarolar, também baixinho, a segunda parte da estrofe: “*Entendez-vous dans vous campagnes...*”, que alude às tropas estrangeiras, mas desviada do natural sentido histórico, para restringir às tropas nacionais. Era um desforço vago, a idéia passou depressa. (1971, p.1033).

Note-se que os dois versos, do mesmo hino, são utilizados para exprimir opiniões antagônicas; com esse recurso, o narrador, a um só tempo, reafirma a *unidade* e amplia a *divergência* entre os irmãos Paulo e Pedro, produzindo um efeito paradoxal. Os versos situam-se na zona da personagem (discurso do segundo tipo); são objetos da análise do narrador e, exatamente por isso, a tonalidade elevada e patriótica da *Marselhesa* não se comunica para o texto em prosa.

No capítulo LXXXI, o narrador pede a Flora e a Natividade, personagens de *Esau e Jacó*, para citarem um verso Goethe:

CAPÍTULO LXXXI/ AI, DUAS ALMAS...

Anda, Flora, ajuda-me, citando alguma cousa, verso ou prosa, que exprima a tua situação. Cita Goethe, amiga minha, cita um verso do *Fausto*, adequado:

Ai, duas almas no meu seio moram!

A mãe dos gêmeos, a bela Natividade, podia havê-lo citado também, antes deles nascerem, quando ela os sentia lutando dentro em si mesma:

Ai, duas almas no meu seio moram!

Nisto as duas se parecem, - uma os concebeu, outra os recolheu. Agora, como é que se dá ou se dará a escolha de Flora, nem o próprio Mefistófeles no-lo explicaria de modo claro. O verso basta:

Ai, duas almas no meu seio moram!

Talvez aquele velho plácido, que lá deixamos nas primeiras páginas, chegasse a deslindar estas outras. Doutor em matérias escuras e complicadas, sabia muito bem o valor dos números, a significação dos gestos não só visíveis como invisíveis, a estatística da eternidade, a divisibilidade do infinito. (1971, p.1050).

Os versos de Goethe são citados pelo narrador, mas apresentados de um modo objetual, ou seja, eles são convertidos em objeto de análise; por isso, a tonalidade séria do verso não contagia o romance de Machado de Assis: ao pedir que as personagens citem os versos, estes perdem a sua natural severidade; a tênue casca da representação

poética é destruída, ou seja, eles são apresentados como uma *coisa*. Por fim, a repetição enfática dos mesmos versos acaba por destruir qualquer possibilidade de repercussão da tonalidade da poesia de Goethe no corpo texto do romanesco. A ironia machadiana, como nos casos precedentes, não se dirige contra o autor ou a obra citada, mas contra as personagens Flora e Natividade.

* * *

Vimos que em todos os casos de introdução de verso nos romances realistas machadianos a intenção do autor não foi *fazer poesia* (no sentido proposto nesta tese); desse modo, podemos afirmar que a *poética do romance* (a orquestração das vozes) esteve sempre a serviço do plurilingüismo: o autor utilizou a introdução de versos para provocar inúmeros efeitos de sentido (que não poderiam, evidentemente, ser levantados nesta tese). Em nenhum dos casos, o autor teve a intenção de adornar o romance; a tonalidade dos versos, em momento algum se transmitiu para o texto em prosa, exceto nos casos em que os versos eram cômicos ou satíricos; em tais casos, como já foi salientado, os versos contribuem para a estratificação da linguagem.

3.2 A descrição como recurso poético

A simples descrição pitoresca e ornamental não ocupou um lugar de importância nos romances de Machado de Assis. Para alguns estudiosos, isso ocorreria porque o que interessava ao escritor era a análise das paixões. Agripino Grieco, posicionando-se contra os defensores de Machado, sustentava, juntamente com Silvio Romero, que isso se devia a uma incapacidade: “Recordo, porém, que Sílvia Romero já explicara pela ausência de imaginação a ‘incapacidade descritiva’ de Joaquim Maria” (1959, p. 207).

Grieco, após citar alguns grandes escritores, também conhecidos como investidores da alma humana, sentencia:

E, constatando assim que psicólogos não inferiores a Machado atentaram nas coisas da criação, reconheça-se que isso lhes trouxe mais variedade e, conseqüentemente, menos monotonia aos livros. E reconheça-se igualmente que Machado, se evita a paisagem, abusa do retrato. Fugindo no caso aos grandes mestres de paisagismo que foram Rosseau e Chateaubriand, deixou de rejuvenescer certas paisagens suas com uma abertura, um rasgão para as praias e os morros. E um pouco de sol, de vegetação do Brasil, mesmo sem excessos de colorismo e enumerações de botânica, não transmitiria algo de mais consistente à tenuidade de temas de Machado, em quem os zoilos, exagerando, encontram um autor de vista curta, um literato para lilipudianos? (1959, p. 209).

Para fortalecer a sua argumentação Grieco cita Sterne: “Admitindo a possibilidade de viver em sítio deserto, o inglês pensou no conforto que lhe dispensariam ‘um doce mirto, um triste cipreste’, cuja sombra abençoaria, gemendo com eles ao cair das folhas, remoçando com eles ao voltar da primavera” (1959, p. 207). Apesar de toda a admiração que Machado provavelmente nutria por Sterne, a associação do estado de espírito do poeta com a natureza, a chamada *solene simpatia da natureza*, nunca foi utilizada, seriamente, em seus romances realistas. Quando isso acontece, em geral, trata-se de uma paródia, para tanto, basta recordar a inusitada cena do enterro de Brás Cubas:

Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia – peneirava – uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles companheiros fiéis da última hora a intercalar esta engenhosa idéia no discurso que proferiu à beira de minha cova: - Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que têm honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu. Aquelas nuvens escuras cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e

má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado. (1971, p.514).

Machado de Assis deixa bem explícita a sua proposta estética no que toca à descrição no romance: o recurso utilizado aqui – e em inúmeras outras situações – é a paródia. Mediante esse procedimento o autor *joga* para um segundo plano a seqüência figurativa que se encontra no plano do enunciado para alçar ao primeiro plano a própria enunciação, com isso ele nos obriga a olhar o *fazer literário*, afastando o leitor do deleite ingênuo e da emoção fácil que a pintura dos ambientes costuma proporcionar. Por isso, apesar de serem atribuídas ao próprio narrador, a descrição machadiana não se presta a um simples adorno, como ocorre, freqüentemente, nos romances de Eça de Queirós. No caso da descrição acima, note-se que o narrador mescla o discurso objetual (segundo tipo) com o discurso ambivalente (terceiro tipo): primeiramente o narrador ironiza a descrição, em seguida, introduz uma segunda voz na fala da personagem (“Vós, que o conhecestes, meus senhores [...]”) deixando evidente uma paródia da *solene simpatia da natureza*.

Em alguns casos, Machado parece aderir ao recurso da *solene simpatia da natureza*. Vejamos uma conhecida passagem no romance *Esau e Jacó* – A morte de Flora:

A morte não tardou. Veio mais depressa do que se receava agora. Todas e o pai acudiram a rodear o leito, onde os sinais da agonia se precipitavam. Flora acabou como uma dessas tardes rápidas, não tanto que não façam ir doendo as saudades do dia; acabou tão serenamente que a expressão do rosto, quando lhe fecharam os olhos, era menos de defunta que de escultura. As janelas, escancaradas, deixavam entrar o sol e o céu. (1971, p. 1080).

Aqui a natureza parece saudar a morta, liberta, enfim, das dores terrenas. Com respeito a essa passagem, Eugênio Gomes afirma:

Eis um flagrante do que Shakespeare chamou de ‘*the solemn sympathy*’ da natureza, tão a calhar para a imagem mítica ali empregada pelo romancista. O efeito dessa imagem prolonga-se de modo indefinível pela narrativa a fora, porque, morta, a moça tornou-se “uma Beatriz para dois”, como insinua o capítulo assim intitulado (CXIII), o que significa dizer que ela passara a viver uma outra vida... (1973, p. 1108).

Eugênio Gomes parece não ter se atentado para a fina ironia, que cai sobre o texto como uma sombra tênue: por detrás do discurso do narrador, advínhamos uma outra voz ironizando a cena. A glorificação da morte, pintada com cores claras (contrastando com a chuva fina no enterro de Brás Cubas) já é um indício da não solidariedade do autor para com a cena. Por outro lado, a ironia presente no próprio título do capítulo (*Ambos quais?*) já não permite que se leve a sério a *solene simpatia da natureza* que está, ao que tudo indica, como mais um clichê a ser parodiado. Assim, contrariamente ao que sustenta Eugênio Gomes, essa imagem não se prolonga, antes, é abortada em sua origem e não se propaga nem para os capítulos seguintes. Com efeito, atentemos para o capítulo seguinte:

CAPÍTULO CVIII/ ESTADO DE SÍTIO

Não há novidades nos enterros. Aquele teve a circunstâncias de percorrer as ruas em estado de sítio. Bem pensado, a morte não é outra cousa mais que uma cessação da liberdade de viver, cessação perpétua, ao passo que o decreto daquele dia valeu só por 72 horas. Ao cabo de 72 horas todas as liberdades seriam restauradas, menos a de reviver. Quem morreu, morreu. Era o caso de Flora; mas que crime teria cometido aquela moça, além de viver, e porventura o de amar, não se sabe a quem, mas amar? Perdoai essas perguntas obscuras, que se não ajustam, antes se contrariam. A razão é que não recordo este óbito sem pena, e ainda trago o enterro à vista... (1971, 1080).

O modo como o narrador se refere à morte e ao enterro de Flora (“Não há novidades nos enterros”; “Bem pensado, a morte não é outra cousa...”) deixa evidente a sua postura analítica, portanto, neste momento, distanciada. Além desse distanciamento da cena, a paródia também aparece no discurso do narrador nas linhas finais: “mas que crime teria cometido aquela moça, além de viver, e porventura o de amar, não se sabe a quem, mas amar?”; nessa cínica indagação, nota-se uma segunda voz destruindo o tom sério. O falso tom de seriedade e o cinismo não deixam qualquer dúvida com relação à intenção do autor: “Perdoai essas perguntas obscuras, que se não ajustam, antes se contrariam. A razão é que não recordo este óbito sem pena, e ainda trago o enterro à vista...”. A suspensão do enunciado, marcado pelo uso das reticências, aqui, antes de indicar uma adesão do narrador ao sentimentalismo deixa evidente o humor negro machadiano. No primeiro parágrafo do capítulo seguinte, intitulado, *Velhas cerimônias*, o narrador, em rápidas pinceladas, descreve, entediado, o enterro de Flora:

Aqui vai a sair o caixão. Todos tiram o chapéu, logo que ele assoma à porta. Gente que passa, pára. Das janelas debruça-se a vizinhança, em algumas atopeta-se, por serem as famílias maiores que o espaço; às portas, os criados. Todos os olhos examinam as pessoas que pegam nas alças do caixão, Batista, Santos, Aires, Pedro, Paulo, Nóbrega. (1971, p.1080).

Nessa descrição, apesar de o narrador nos oferecer o seu ângulo de visão ao se projetar no espaço do enunciado (Aqui vai a sair o caixão), o modo como ele relata – em breves frases recortadas por uma grande quantidade de pontuações – o faz distanciar-se da cena, inviabilizando qualquer possibilidade de sentimentalismo. Curiosamente esse trecho nos faz lembrar um outro, muito mais conhecido. Refiro-me ao capítulo que narra os funerais do pai de Brás Cubas:

Soluços, lágrimas, casa armada, veludo preto nos portais, um homem que veio vestir o cadáver, outro que tomou a medida do caixão, caixão, essa, tocheiros, convites, convidados que entravam, lentamente, a passo surdo, e apertavam a mão à família, alguns tristes, todos sérios e calados, padre e sacristão, rezas, aspersões d'água benta, o fechar do caixão, a prego e martelo, seis pessoas que o tomam da essa, e o levantam, e o descem a custo pela escada, não obstante os gritos, soluços e novas lágrimas da família, e vão até o coche fúnebre, e o colocam em cima dos carros, um a um ... Isto que parece um simples inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo. (1971, p.562).

Excesso de enumeração, excesso de pontuação, excesso de figura; pouca quantidade de verbos: esses são apenas alguns dos muitos procedimentos utilizados por Machado de Assis nessa passagem. O que nos é particularmente relevante é o fato de que, em tais circunstâncias, a emotividade, que se deveria esperar de um funeral, não se transmite para o texto; nas linhas finais, o uso da auto-referencialidade (metalinguagem) faz dessa descrição um simples objeto de análise, destruindo, por completo, qualquer possibilidade de aproximação entre a instância da enunciação e o enunciado.

A *solene simpatia da natureza* parece não ocorrer nos romances realistas de Machado de Assis. No entanto, na poesia em versos ela se faz presente em inúmeras passagens, como nessa estrofe do poema “Niâni” (*Americanas*):

Depois de um longo suspiro,
E ia a moça a expirar...
O sol de todo morria
E enegrecia-se o ar.
(1974, p.109)

Também nas crônicas há célebres passagens em que Machado reverencia a natureza, como nessa publicada em 14 de maio de 1893 na *Semana*:

Ontem de manhã, descendo ao jardim, achei a grama, as flores e as folhagens transidas de frio e pingando. Chovera a noite inteira; o chão estava molhado, o céu feio e triste, e o Corcovado de carapuça. Eram seis horas; as fortalezas e os navios começaram a salvar pelo quinto aniversário do Treze de Maio. Não havia esperanças de sol; e eu perguntei a mim mesmo se o não teríamos nesse grande aniversário. É tão bom poder exclamar: “soldados, é o sol de Austerlitz!”. O sol é, na verdade, o sócio natural das alegrias públicas; e ainda as domésticas, sem ele, parecem minguadas. (1971, p. 583, v.3).

Nesse trecho é inegável o desejo de se fazer poesia: a ausência de sol, as flores, as folhagens (úmidas e transidas de frio), o chão molhado, o céu (feio e triste), o corcovado sob a neblina parecem compartilhar a melancolia do narrador. Ainda que conte com a solidariedade deste, o tom poético da descrição não se propaga para o restante do texto e permanece como um enclave isolado, posto que, logo após a descrição da cena, ocorre um processo de objetificação: o narrador *olha* para o procedimento utilizado a fim de que o texto não mergulhe no sentimentalismo romântico (“O sol é, na verdade, o sócio natural das alegrias públicas...”), em outras palavras, mediante uma digressão, ele *justifica* o uso da *solene simpatia da natureza*. O tom melancólico atravessa quase toda a crônica até o aparecimento do sol; a partir daí, o cronista assume uma postura eufórica; contudo, no último parágrafo, em tom de galhofa, ele nega a solene simpatia da natureza:

Todas essas minhas idéias melancólicas bateram asas à entrada do sol, que afinal rompeu as nuvens, e às três horas governava o céu, salvo alguns trechos onde as nuvens teimavam em ficar. O Corcovado desbarretou-se, mas com tal fastio, que se via bem ser obrigação de vassalo, não amor da cortesia, menos ainda amizade pessoal ou admiração. Quando tornei ao jardim, achei as flores enxutas e lépidas. Vivam as flores! Gladstone não fala na Câmara dos Comuns sem levar alguma na sobrecasaca; o seu grande rival morto tinha o mesmo vício. Imaginai o efeito que nos faria Rio Branco ou Itaboraí com uma rosa ao peito discutindo o orçamento, e dizei-me se não somos um povo triste.

Não, não. O triste sou eu. Provavelmente má digestão. Comi favas, e as favas não se dão comigo. Comerei rosas ou primaveras, e pedirei-

vos uma estátua e uma festa que dure, pelo menos, dous aniversários. Já é demais para um homem honesto. (1973, p.584).

O que é importante nesse processo de construção é que no início da crônica o tom melancólico do discurso do narrador acompanha a paisagem nublada; no final, há uma ruptura e, como no soneto *Carolina*, a imagem poética é destruída. Frequentemente o leitor é pego de surpresa nessas composições muito ao gosto de Machado, vejamos um caso exemplar desse procedimento:

Posto se achasse acostumado aos olhos admirativos, via agora em toda a gente um aspecto parecido com a notícia de que ele ia casar. As casuarinas de uma chácara, quietas antes que ele passasse por elas, disseram-lhe cousas mui particulares, que os levianos atribuíram à aragem que passava também, mas que os sapientes reconheciam ser nada menos que a linguagem nupcial das casuarinas. Pássaros saltavam de um lado para outro, pipilando um madrigal. Um casal de borboletas, - que os japões têm por símbolo da fidelidade, por observarem que, se pousam de flor em flor, andam quase sempre aos pares, - um casal delas acompanhou por muito tempo o passo do cavalo, indo pela cerca de uma chácara que beirava o caminho, volteando, aqui e ali, lépidas e amarelas. De envolta com isto, um ar fresco, céu azul, caras alegres de homens montados em burros, pescoços estendidos pela janela fora das diligências, para vê-lo e ao seu garbo de noivo. Certo, era difícil crer que todos aqueles gestos e atitudes da gente, dos bichos e das árvores, exprimissem outro sentimento que não fosse a homenagem nupcial da natureza.

As borboletas perderam-se em uma das moitas mais densas da cerca. Seguiu-se outra chácara, despida de árvores, portão aberto, e ao fundo, frenteando com o portão, uma casa velha, que encarquilhava os olhos sob a forma de cinco janelas de peitoril, cansadas de perder moradores. Também elas tinham visto bodas e festins; o século ainda as achou verdes de novidade e de esperança.

Não cuides que esse aspecto contristou a alma do cavaleiro. Ao contrário, ele possuía o dom particular de remoçar as ruínas e viver da vida primitiva das cousas. Gostou até de ver a casa velhusca, desbotada, em contraste com as borboletas tão vivas de há pouco. Parou o cavalo; evocou as mulheres que por ali entraram, outras galas, outros rostos, outras maneiras. Porventura as próprias sombras das pessoas felizes e extintas vinham agora cumprimentá-lo também, dizendo-lhe pela boca invisível todos os nomes sublimes que pensavam dele. Chegou a ouvi-las e sorrir. Mas uma voz estrídula veio mesclar-se ao concerto; - um papagaio, em gaiola pendente da parede externa da casa: “Papagaio real, para Portugal; quem passa? Currupá, papá, Grrr... Grrr...” As sombras fugiram, o cavalo foi andando, Carlos Maria aborrecia o papagaio, como aborrecia o macaco, duas contrafações da pessoa humana, dizia ele.

“A felicidade que *eu lhe der* assim será interrompida?”
reflexionou andando. (1971, 751-2).

A nosso ver, o dado mais importante dessa longa descrição é a persistência de duas vozes: o narrador descreve, mas se vale do ponto de vista da personagem Carlos Maria. Assim, o que poderia ser uma descrição poética sofre uma violenta reorientação, passando a exprimir justamente o contrário: uma sátira às descrições. Nesse particular, é notória a referência a dois tipos de descrição muito recorrentes na prosa romanesca: a romântico-idealista, presente no primeiro e no segundo parágrafos, em que se percebe uma clara referência ao *locus amoenus*; e a descrição romântico-gótica, perceptível no terceiro parágrafo em que se constata a presença dos elementos próprios do *locus horrendus*. Entretanto, o traço mais determinante da poética machadiana nesse trecho é a quebra da expectativa com a introdução da voz do papagaio, tal como no soneto “Carolina”. Mas, mesmo essa técnica, no corpo do romance, é posta a nu, uma vez que o autor, coloca na boca da personagem, a consciência dessa ruptura. Após essa ruptura, o narrador *finge* retomar o *locus amoenus*:

Cambaxirras voaram de um lado para o outro da rua, e pousaram cantando a sua língua própria; foi uma reparação . Essa língua sem palavras era inteligível, dizia uma porção de cousas claras e belas. Carlos Maria chegou a ver naquilo um símbolo de si mesmo. Quando a mulher, aturdida dos papagaios do mundo, viesse caindo de fastio ele a faria erguer aos trilos da passarada divina, que trazia em si idéias de ouro, ditas por uma voz de ouro. Oh! como *a tornaria* feliz! Já a antevia ajoelhada, como os braços postos nos seus joelhos, a cabeça nas mãos e os olhos nele, gratos, devotos, amorosos, toda implorativa, toda nada. (1971, p.752).

O procedimento que poderia representar uma volta à descrição poética, como uma espécie de movimento ondulatório, não se concretiza. Após a descrição do vôo e do canto das cambaxirras, o narrador nos esclarece, cinicamente, que se trata de uma

reparação, isto é, a beleza do canto das cambaxirras compensava o grasnar, nada poético do papagaio; assim, o movimento ondulatório só é real para a personagem: o narrador, pelo seu lado, trata logo de destruir a descrição poética, estabelecendo uma distância muito grande em relação a Carlos Maria e, sobretudo, em relação à concepção de mundo deste.

Pelo exposto, vimos que, de um modo geral, Machado não pretende alcançar efeitos poéticos em suas descrições: o elemento descritivo, no mais das vezes, integra-se à enunciação ou é por ela denunciado. Vejamos um outro exemplo bem característico da técnica descritiva machadiana:

Era a primeira vez que as duas iam ao morro do Castelo. Começaram de subir pelo lado da Rua do Carmo. Muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá foi, muita haverá morrido, muita mais nascerá sem lá por os pés. [...] Natividade e Perpétua conheciam outras partes, além de Botafogo, mas o morro do Castelo, por mais que ouvissem falar dele e da cabocla que lar reinava em 1871, era-lhes tão estranho e remoto como o clube. O íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira mortificavam os pés às duas pobres donas. (1971, p.947).

O trecho acima se refere ao parágrafo inicial do romance *Esau e Jacó* (trata-se do momento em que duas senhoras da sociedade, Natividade e Perpétua, estão subindo o morro do castelo). Nesse fragmento a paisagem (o morro do Castelo) não se relaciona com os sentimentos das personagens, nem tampouco é um pano de fundo: o narrador olha para a cena e a insere no contexto da narração, ou seja, transforma o elemento descritivo em objeto de seu olhar analisando-o (“O íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira mortificavam os pés às duas pobres donas”) ou valendo-se dele para algum tipo de digressão (“Muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá foi, muita haverá morrido, muita mais nascerá sem lá por os pés”). A descrição aqui, e em grande parte

das obras realistas de Machado de Assis, não se efetua, portanto, como um mero objeto de adorno.

Freqüentemente, em lugar de simplesmente descrever, Machado de Assis procura criar *cenias*; digo cenias porque as seqüências figurativas, muitas vezes, interagem com as personagens. O uso dos elementos ligados à natureza, como uma das dimensões do belo e não propriamente como elemento pitoresco, foi muitas vezes enfatizado por Machado de Assis, como nesse conhecido (e polêmico) trecho:

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, *não menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe.* (1974, p.802, grifo nosso).

Essas palavras são mais ou menos repetidas, de acordo com José Veríssimo, na *Advertência das Americanas* (que não consta na edição de 1971 da *Obra Completa*):

“Direi somente que, em meu entender, tudo pertence à invenção poética, uma vez que traga os caracteres do belo e possa satisfazer as condições da arte. Ora, a índole dos costumes dos nossos aborígines estão muita vez neste caso; não é preciso mais para que o poeta lhes dê a vida da inspiração. A generosidade, a constância, o valor, a piedade, hão de ser sempre elementos da arte, ou brilhem nas margens do Scamandro ou nas do Tocantins. O exterior muda: o capacete de Ajax é mais clássico e polido que o canitar de Itajuba; a sandália de Calipso é um primor de arte que não achamos na planta nua de Lindóia. Esta é, porém, a parte inferior da poesia, a parte acessória. O essencial é a alma do homem.”. (s.d., Apud, VERÍSSIMO, p. 186, 2003).

Comentando essas palavras, Veríssimo afirma:

Este final compendia a estética de Machado de Assis. Poeta ou prosador, ele se não preocupa senão da alma humana. Entre os nossos

escritores, todos mais ou menos atentos ao pitoresco, aos aspectos exteriores das cousas, todos principalmente descritivos ou emotivos, e muitos resumindo na descrição toda a sua arte, só por isso secundária, apenas ele vai além e mais fundo, procurando, sob as aparências de fácil contemplação e igualmente fácil. (2003, p. 186).

Assim, a descrição raramente tem por objetivo obter efeito poético mediante a simples exposição plástica e ornamental dos elementos da natureza; mas esta pode aparecer, seja como objeto de reflexão e análise, seja na construção das cenas.

Com muita frequência Machado de Assis obtém os mesmos efeitos dos poetas descritivos recorrendo simplesmente à alusão de uma paisagem: em lugar de acionar os sentidos do leitor descrevendo minuciosamente a paisagem procura invocá-la na memória do leitor, ou seja, sugere que este preencha as lacunas ou os vazios, como se verifica neste trecho do *D. Casmurro*:

E antes que seja olvido que confusão; explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas idéias finas me acodem então! Que reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinha ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista. É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (1971, p. 870).

Machado dá uma valiosa pista de um de seus procedimentos mais recorrentes no que diz respeito à descrição: esta deve figurar na mente do leitor e não no papel. No entanto, é necessário esclarecer um dado relevante: ao revelar o seu procedimento, o narrador se vale de uma enumeração figurativa que parece remeter à descrição poética na sua forma mais tradicional (“Os rios, as montanhas, as igrejas que não...”). Mas não

nos enganemos; se tomarmos essa descrição no contexto em que ela é inserida é possível perceber que o narrador está ironizando esse tipo de poesia (“Quantas idéias finas me acodem então! Que reflexões profundas!”). Apesar da ironia, a técnica da alusão ou do preenchimento das lacunas é freqüente na obra de Machado de Assis:

A casa de Botafogo, posto que bela, não era um palácio, e depois, não estava tão exposta como aqui no Catete, passagem obrigada de toda gente, que olharia para as grandes janelas, as grandes portas, as grandes águias no alto, de asas abertas. Quem viesse pelo lado do mar, veria as costas do palácio, os jardins e os lagos... Oh! gozo infinito! Santos imaginava os bronzes, mármore, luzes, flores, danças, carruagens, músicas, ceias... (1971, p.961).

O autor nos convida a preencher os espaços demarcados pelas figuras (casa, palácio, janelas, portas, águias, asas, jardins, lagos, bronzes, mármore, luzes, flores...) e nos indica até o ângulo que devemos olhar (“quem viesse pelo lado do mar veria..”), mas não nos diz exatamente como é o palácio, como são as janelas, as portas, as grandes águias, os jardins e os lagos; quando muito, se limita a alguns qualificativos genéricos (bela, grande).

Apesar de tudo que já foi dito com relação às descrições, há na prosa romanesca de Machado algumas *raras* cenas em que é possível perceber o surgimento de uma imagem poética, ou nos termos propostos nesta tese, de uma voz dotada de um *querer fazer poesia*. Com efeito, pela ausência da ironia corrosiva, tais cenas constituem verdadeiros *enclaves* poéticos dentro de alguns romances. Nesse particular, *Quincas Borba* ocupa um lugar de destaque, pois em muitas passagens é possível observar uma voz lírica fluindo sem qualquer entrave. Uma dessas cenas mais tocantes pode ser constatada nos capítulos CXCVI e CXCVII:

Súbito relampejou; as nuvens amontoavam-se às pressas. Relampejou mais forte; e estalou um trovão. Começou a chuveiscar grosso, mais grosso, até que desabou a tempestade. Rubião, que aos primeiros pingos, deixara a igreja, foi andando rua abaixo, seguido sempre do cão, faminto e fiel, ambos tontos, debaixo do aguaceiro, sem destino, sem esperança de pouso ou de comida... A chuva batia-lhes sem misericórdia. Não podiam correr, porque Rubião temia escorregar e cair, e o cão não queria perdê-lo. A meia rua, acudiu à memória do Rubião a farmácia, voltou para trás, subindo contra o vento, que lhe dava de cara; mas, ao fim de vinte passos, varreu-se-lhe a idéia da cabeça; adeus farmácia, adeus, pouso! Já não se lembrava do motivo que o fizera mudar de rumo, e desceu outra vez, e o cão atrás, sem entender nem fugir, um e outro alagados, confusos, ao som da trovoadá rija e contínua.

CAPÍTULO CXCVII

Vagaram sem destino. O estômago de Rubião interrogava, exclamava, intimava; por fortuna, o delírio vinha enganar a necessidade com os seus banquetes das Tulherias. Quincas Borba é que não tinha igual recurso. E toca a andar acima e abaixo. Rubião, de quando em quando, sentava-se no lajedo, e o cão trepava-lhe às pernas, para dormir a fome; achava as calças molhadas, e descia; mas tornava logo a subir, tão frio era o ar da noite, já noite alta, já noite morta. Rubião passava-lhe as mãos por cima, resmungando algumas palavras magras.

Se apesar de tudo, Quincas Borba conseguia adormecer, acordava logo, porque Rubião levantava-se e punha-se outra vez a descer e subir ladeiras. Soprava um triste vento, que parecia faca, e dava arrepios aos dous vagabundos. Rubião andava devagar; o próprio cansaço não lhe permitia as grandes pernadas do princípio, quando a chuva caía em bâtegas. As paradas eram agora mais freqüentes. O cão morto de fome e de fadiga, não entendia aquela odisséia, ignorava o motivo, esquecera o lugar, não ouvia nada, senão as vozes do senhor. Não podia ver as estrelas, que já então rutilavam, livres de nuvens. Rubião descobriu-as; chegara à porta da igreja, como quando entrou na cidade; acabava de sentar-se e deu com elas. Estavam tão bonitas, reconheceu que eram os lustres do grande salão e ordenou que os apagassem. Não pode ver a execução da ordem; adormeceu ali mesmo, com o cão ao pé de si. Quando acordaram de manhã, estavam tão juntinhos que pareciam pegados.

CAPÍTULO CXCVIII

- Ao vencedor, as batatas! Exclamou Rubião quando deu com os olhos na rua, sem noite, sem água, beijada do sol. (1971, p. 804-5).

A composição da cena deixa entrever um *querer fazer poesia*, pois o narrador e o autor são solidários com as personagens e com a própria descrição que não é objetificada, ou seja, não se transforma em *imagem da linguagem*. Em outras palavras,

pode-se afirmar que, por não lançar um olhar investigativo sobre a natureza e, principalmente, em razão da ausência da função metalingüística, a integridade do discurso é preservada: o narrador e o autor olham com ternura e compaixão para a cena, mas não se trata da solene simpatia. A natureza aqui não se simpatiza com as personagens, não é um pano de fundo, mas um agente ativo na composição do texto.

A mistura do elemento narrativo com o elemento descritivo, que se constata nesse fragmento, tenciona o texto que oscila entre a imobilidade e a ação. Esse efeito é obtido graças, sobretudo, à complementaridade aspectual entre o imperfeito e os tempos perfectivos. Para Dominique Maingueneau, o imperfeito, sozinho, não consegue narrar (2001, p.67). É exatamente por isso que o uso do imperfeito, na narração, evidencia dois níveis:

Enquanto no uso ordinário da língua o imperfeito denota processos contemporâneos de uma marca de passado, na narração *trata-se, ao contrário, de distinguir dois níveis*: de um lado, os acontecimentos que fazem a ação progredir, representados pelas formas de passado simples; do outro, no imperfeito, o nível dos processos colocados como exteriores à dinâmica narrativa [...] Esta complementaridade se explica muito bem: enquanto as formas de passado simples [...] implicam uma sucessão, o imperfeito, de um ponto de vista aspectual, como o presente do qual ele é o correlato para uma referência passada, marca que processo é ‘aberto’. (2001, p.68, grifos do autor).

Assim, a perfeita simbiose entre essas duas instâncias é a principal marca distintiva desses capítulos. Com efeito, no início do capítulo CXCVI aparecem os tempos perfectivos a indicar o início da chuva (“Começou a chover”; “súbito relampejou”) entremeados com os imperfeitos (“as nuvens amontoavam-se”). A freqüente alternância entre o imperfeito e os tempos perfectivos faz aparecer, entre esses dois tempos aspectuais, um outro: o iterativo. Nesse particular, é fundamental observar que o aspecto iterativo sugere a imagem da própria chuva, sugere também o movimento

sem direção e sugere, ainda, a circularidade da narrativa. Há também outros procedimentos considerados poéticos: frases curtas (que também lembram a imagem da chuva); anáforas, aliterações, etc.

Vimos, nesse trecho, que o *querer fazer poesia* emerge do texto sem que uma contravoz o censure (nem a cena, nem a linguagem utilizada são submetidos à análise, à paródia, à ironia, entre outros). Apesar disso, sentimos vagamente que há no fragmento uma voz contrária que equilibra essa cena não permitindo que ela se torne *patética*. Uma das respostas a essa questão nos é fornecida por Enylton de Sá Rego (1989, p. 182) quando postula que “Machado de Assis produz com *Quincas Borba* uma re-escritura trágica do cômico”:

Com todos os elementos estruturais para ser uma comédia, *Quincas Borba* nos apresenta a tragédia de Rubião em sua loucura. Acreditamos ser por isso que o narrador, ao terminar sua estória, convida inesperadamente o leitor a reagir com suas lágrimas ou com seu riso. (1989, p. 182).

Desse modo, uma das *forças* que *equilibram* a cena parte do próprio gênero literário, ou seja, a tragédia e o lirismo das páginas finais são atravessados pela voz cômica; por isso o resultado final é ambíguo: nenhuma das duas forças contrárias vence; quando lemos esse trecho somos convidados a rir e/ou a chorar; ou seja, o *efeito de ambigüidade* é produzido na instância do autor que, a um só tempo, legitima o drama, o lirismo e a comédia.

* * *

Vimos que a descrição nos romances realistas machadianos raramente é utilizada para gerar efeitos poéticos; na maioria das vezes, a voz poética que emerge do elemento descritivo é objetificada e redirecionada para outros efeitos; nesse sentido podemos afirmar que, com exceção de algumas passagens do *Quincas Borba*, a descrição poética

é apenas uma voz ou uma unidade de estilo, que ajudará a compor o estilo do todo, que, repetimos, gera um efeito final de estratificação da linguagem.

3.3 A digressão como recurso poético

Já se disse que a reflexão e análise são as principais referências na escritura machadiana, sobretudo, a partir da década de 80. José Aderaldo Castelo, neste particular nos esclarece:

É nos romances que datam de 1880 em diante – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* – que a obra de Machado de Assis se faz pautada pela perfeita fusão da reflexão com a análise. Essa característica, reincidente, que tanto singulariza a obra do romancista, deriva diretamente das experiências anteriores do crítico, do cronista, comediógrafo, mesmo poeta, com incidência nos contos e romances. A obra do cronista destaca-se como um arco unificador de toda a sua trajetória. (1969, p.170).

Nesse trecho Castelo postula que a reflexão e a análise, presente nos romances da chamada segunda fase, estão intimamente ligadas às outras atividades literárias de Machado, sobretudo a crônica. Com efeito, a crônica machadiana já nasce com esse viés reflexivo e analítico; entretanto, por estarem encaixadas em um texto jornalístico, a reflexão e a análise, nas crônicas, nunca são demasiadamente profundas, nem obstinadamente corrosivas; no romance elas recebem um tratamento diferenciado, podendo variar em uma ampla escala, desde a reflexão superficial e descompromissada até as mais profundas e severas análises da alma humana.

A análise e a reflexão, na maioria das vezes, inviabilizam a ressonância da voz poética no interior do romance, pois o próprio ato de *refletir e analisar* implica a

divisão e a fragmentação da linguagem. Contudo, em algumas passagens isso não ocorre; digna de nota é a cena em que D. Fernanda e o cão Quincas Borba se olham:

D. Fernanda coçava a cabeça do animal. Era o primeiro afago depois de longos dias de solidão e desprezo. Quando D. Fernanda cessou de acariciá-lo, e levantou o corpo, ele ficou a olhar para ela, e ela para ele, tão fixos e tão profundos, que pareciam penetrar no íntimo de um do outro. A simpatia universal, que era a alma desta senhora, toda a consideração humana diante daquela miséria obscura e prosaica, e estendia ao animal uma parte de si mesma, que o envolvia, que o fascinava, que o atava aos pés dela. Assim, a pena que lhe dava o delírio do senhor, dava-lhe agora o próprio cão, como se ambos representassem a mesma espécie. E sentindo que a sua presença levava ao animal uma sensação boa, não quis privá-lo de benefício. (1971, p.801-2).

Em primeiro lugar é necessário que se diga que há aqui a descrição de uma cena e é sobre ela que o narrador vai realizar uma reflexão que se inicia no quarto período (“A simpatia universal...”). Nesta cena, e também em outras, o narrador mantém-se afinado em relação ao sentimentalismo que brota dela: simpatiza-se com as personagens e com o seu próprio discurso. Essa mesma cena é assim referida por Alfredo Bosi:

O narrador parece aqui disposto a guiar o leitor até o limiar do sentido oferecendo-lhe a chave da interpretação. A mulher compassiva e o cão abandonado fitam-se um ao outro; e essa reciprocidade se faz possível porque o sofrimento do animal, da ‘mesma espécie’ que o do seu senhor, Rubião (tomado pela demência como seu primeiro dono, Quincas Borba), despertou em Dona Fernanda um movimento de simpatia universal. (1973, p.69, grifo do autor).

Ora, esse mesmo olhar de simpatia universal que D. Fernanda dedica ao animal também o vemos no olhar do narrador: a distância entre este e a cena é mínima e a poesia, rompendo a casca da ironia cáustica que prevalece no romance, irrompe com todo o esplendor; é isso, certamente, o que sucede, muitas vezes, no romance *Quincas Borba*. Mas é claro que se trata de um *momento*, no romance, ou seja, um enclave

isolado; na maioria das vezes a reflexão e a análise estão a serviço da ironia, paródia e da sátira.

O discurso reflexivo na prosa machadiana estrutura-se mediante vários deslocamentos do olhar do narrador que impossibilitam qualquer tipo de centramento. Com efeito, nas linhas iniciais das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, já é possível observar essa mobilidade:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (*Obras completas*, p. 513).

Nesse parágrafo são constatados alguns procedimentos muito recorrentes na prosa machadiana: o trabalho estilístico, o falso tom de seriedade, a argumentação lógico-conceitual e a ironia corrosiva. Comentando esse trecho, Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, chama a atenção para o falso tom, parecido com o de um “cavalheiro ilustrado” (2000, p.19): “a todo momento Brás Cubas exhibe o figurino do *gentleman* moderno, para desmerecê-lo em seguida, e voltar a adotá-lo”. (2000, p.19). Schwarz, com muita perspicácia, aponta um “quê de falsete” na prosa do narrador:

Também na prosa há um quê de falsete. A entonação das primeiras linhas é empertigada: *Algun tempo hesitei, Supondo o uso vulgar, adotar diferente método*. Mesma coisa para as habilidades retóricas do morto, que por assim dizer estão em grifo, na sintaxe engomada e sobretudo nas construções antitéticas: *princípio e fim, nascimento e morte, vulgar e diferente, campa e berço etc*. A intenção de mostrar superioridade é patente, ainda que inseparável da situação risível. (2000. p.20).

Por detrás dessa fala empolada percebe-se, como bem salienta Schwartz, um grifo – uma marca no discurso que permite que ele não seja levado a sério: essa sombra de ironia (de auto-ironia, sobretudo), a bem da verdade, aponta para outra direção: intenção de mostrar superioridade (inseparável, contudo, do elemento risível). Schwarz, enfatiza um outro aspecto importante:

O leitor terá sentido que a cada proposição de nosso parágrafo a fisionomia de Brás Cubas é outra. O tipo que na primeira linha hesita quanto à melhor maneira de compor memórias não é o mesmo que em seguida promete, como se nada fosse, esclarecimentos sobre a própria morte. Este por sua vez não é o mesmo que providencia para se distanciar do vulgo, que não é o mesmo que se compraz no paradoxo do defunto autor, que não é o mesmo da preocupação com o galante e novo, e portanto com a moda, que não é o mesmo da piada sobre o *Pentateuco*. O Revezamento das poses é sem transição, um exercício de volubilidade, e o resultado literário depende da viveza e frequência dos contrastes. Para completar, a prosa culta – que é pose ela também – empresta um verniz de respeitabilidade a pulos manobras e transformações do narrador, o que lhe disfarça o lado gritante da desfaçatez, ao mesmo tempo que aprofunda o seu tipo social, além naturalmente de causar uma desproporção cômica. (2000, p.22).

Essa observação elucidada algumas técnicas dos deslocamentos na prosa machadiana: as diversas máscaras que o narrador veste e, concomitantemente, desvela conferem à sua prosa um delicioso ritmo. Machado parece levar ao paroxismo essa peculiaridade da escritura romanesca, cuja função, de acordo com Roland Barthes (1974, p.47), “é colocar a máscara e, ao mesmo tempo, apontá-la”. Desse modo, a reflexão machadiana adquire um caráter extremamente instável e volúvel; contudo, ao lado dessas unidades estilísticas indecisas, figura um estilo equilibrado e estável que, segundo Roberto Schwartz (2000, p.26), seria o responsável por um rimo binário: “o ritmo é estritamente binário, marcado por alternativas, paralelismos, antíteses, simetrias,

disparates”. No entanto, apesar desses efeitos retóricos, o que fica patente é o humor: “A música do primeiro parágrafo é sintática, e seu humor está na tensão entre o desenho elegante e o absurdo do que é dito” (SCHWARTZ 2000, p.26). De um modo geral, a tonalidade das *Memórias póstumas de Brás Cubas* será sempre a mesma: depois de muitos disfarces, pulos, torneios e *fantas*, tudo converge para uma única melodia: a insistente nota monocórdia da ironia cáustica. É justamente por isso que, no final, é o discurso lógico-conceitual que é alçado ao primeiro plano. A esse respeito Roberto Schwartz afirma:

Noutro plano, ao dividir e subdividir o seu assunto, ao enumerar os termos que o constituem, ao marcar-lhes a oposição e o contraste, tudo abarcado numa só frase ou num só movimento, esta maneira de expor *logiciza* o real: apresenta-o como campo dominado pelo espírito, dispõe ou pseudodispõe dele nada menos que no conjunto, enquanto totalidade articulada e reduzida ao essencial, sobre a qual triunfou a inteligência. É um procedimento que supõe amplitude de vistas, capacidade analítica, fluência e concisão expositivas etc. (2000, p.27).

Assim, a reflexão machadiana, na maioria das vezes, tem a função precípua de alçar a racionalidade (ou a imagem da linguagem racional) ao primeiro plano do romance, ainda que, frequentemente, lance mão de refinados recursos estilísticos. Portanto, também nesse caso, a reflexão está a serviço do plurilingüismo: *a poética do romance* se vale da reflexão como uma voz (a voz racional e logicamente articulada) reforçadora da estratificação da linguagem.

3.4 Considerações finais do capítulo

Vimos que a citação da poesia em verso, em todas as suas aparições, não visa ao simples ornamento do romance, ou seja, nem o narrador, nem tampouco o autor

pretendiam criar *efeitos poéticos*. Os versos são utilizados, quase sempre, para caracterizar ou aprofundar determinados traços psicológicos das personagens e dos narradores. Machado não censura nenhum dos versos citados, exceto aqueles que são criados pelas suas próprias personagens; do mesmo modo, os autores citados não são parodiados ou postos em descrédito.

No que diz respeito às descrições e às cenas, vimos que, apenas com raras exceções, elas são utilizadas para gerar *efeitos poéticos*; no mais das vezes, também servem para enfatizar, ironicamente, determinados estados psicológicos das personagens e dos narradores.

Vimos também que a ironia de Machado se volta, inclusive, contra determinadas maneiras de se fazer *poesia*, não escapando à derrisão o seu próprio modo de compor. A mobilidade do olhar nos romances realistas deixa entrever uma alternância de momentos que pode ser resumido no seguinte esquema: *continuidade-quebra-continuidade-quebra-continuidade-quebra*, e assim por diante. No entanto, na última instância de significação, é notório que, na grande maioria das vezes, privilegia-se a ruptura e não a continuidade.

Em todos os casos analisados, portanto, *a poética do romance* está a serviço do plurilingüismo. No caso específico do romance *Quincas Borba*, é importante ressaltar que, apesar de a *prosa poética* se manifestar de um modo limitado, a tonalidade lírica dessas passagens se faz ressoar no romance conferindo-lhe um colorido particular.

4 A POESIA NO *MEMORIAL DE AIRES*

Na primeira página do *Memorial de Aires* três elementos merecem um destaque especial. São eles: o título, as epígrafes e a advertência. Sobre estes, Juracy Assman Saraiva, em *O circuito das memórias em Machado de Assis*, teceu alguns comentários esclarecedores. Com relação ao título, diz que este “fixa a primeira relação com o fazer literário: estabelece o contrato de leitura entre autor e leitor e explicita o caráter memorialístico do texto” (1993, p. 186). Do mesmo modo, o vocábulo “Memorial” não só serve para introduzir o leitor no mundo ficcional, mas, também, antecipa o gênero, ou seja, o modo como o texto literário será *formatado*; essa particularidade será um dos fatores mais determinantes para a instauração e manutenção do tom da romance.

Com efeito, para Bakhtin existe uma classe de gêneros, os chamados autobiográficos, que irá exercer um papel relevante no romance: “a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e alguns outros elementos” (1998, p.124). Isso ocorre porque além de sua participação fundamental na composição da estrutura do romance, os gêneros autobiográficos podem também “determinar a forma do romance como um todo” (1998, p.124), posto que introduzem uma linguagem livre da convencionalidade literária e enriquecida pela relação que eles mantêm com o mundo:

Eles introduzem suas linguagens no romance, mas essas linguagens são importantes principalmente como pontos de vista produtivo-objetais, privados de convencionalidade literária, que ampliam o horizonte lingüístico e literário, que ajudam a conquistar novos mundos já sondados e parcialmente conquistados em outras esferas (extraliterárias) da vida lingüística. (BAKHTIN, 1998, p.126).

A carta, o diário, o relato de viagem estão mergulhados no mundo e dele participam diretamente, estão prenhes de seus conteúdos, pois cada um traz um universo

axiológico próprio e, ao desovarem no romance, levam o seu material lingüístico e social. Talvez isso explique o papel secundário que os gêneros poéticos introduzidos no romance (versos, descrições, entre outros) desempenham na teoria de Bakhtin; ora, se a linguagem poética é fortemente convencionalizada, e, portanto, afastada, das *falas sociais*, é natural que ele conferisse maior substancialidade aos gêneros que trouxessem para o interior do romance toda essa gama de discursos extraliterários.

O diário, portanto, *pré-formata* o tom de todos os elementos estilísticos e lingüísticos a ele subordinados (a fala do narrador, das personagens, dos gêneros poéticos, entre outros). Por ser considerado um gênero extraliterário, o diário não só dá ao romance uma forma peculiar, mas leva para o seu interior toda a riqueza do universo axiológico da realidade. Essa relação com o mundo real, já pode ser notada na *Advertência* (recorrente em grande parte das obras de Machado de Assis, quase sempre aparece assinada pela as iniciais M. de A.), sugerindo a idéia de um autor-editor, isto é, de uma instância *fora do romance*. Nessas advertências percebe-se uma nítida relação entre a obra ficcional e a realidade; no *Memorial*, porém, essa fronteira tende a oscilar:

Quem me leu Esaú e Jacó talvez reconheça estas palavras do prefácio: “*Nos lazeres do ofício escrevia o Memorial, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis*”.

Referia-me ao Conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o Memorial achou-se que a parte relativa a uns dous anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, - pode dar uma narração, seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, - nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia. (1971, p. 1096).

Nota-se, no primeiro parágrafo, que as fronteiras entre o ficcional e o real estão bem demarcadas: uma voz, identificando-se com a figura do escritor *real*, retoma, de

um modo distanciado, a sua obra *ficcional* (“Quem me leu Esaú e Jacó”). De acordo com Saraiva a Advertência “ocupa posição intermediária entre o estudo lógico do real e o da ficção, pois, ao assiná-la, o autor assume, concomitantemente, a função (real) de escritor e a função (ficcional) de editor” (1993, p.148). Todavia, no segundo parágrafo, essa divisão entre a realidade e a ficção já não é mais tão nítida (Aires, personagem do romance, é tratada como pessoa real). Para Saraiva (1993, p. 186), esse procedimento, além de mimetizar o real, por manifestar a fidelidade a uma concepção realista da arte, também abre um espaço de intercâmbio ou transitividade entre a realidade e a ficção:

A assinatura do editor – M. de A. – também concentra o desejo da representação mimética, pois favorece a identificação com o autor real, ao mesmo tempo em que repete o título da obra; incidentalmente, as iniciais sugerem o nome do narrador – Marcondes Aires. Situada no cruzamento de diferentes espaços ontológicos, a inscrição do nome refere a transitividade entre o real e ficcional e a possível ocupação de um território comum. (1993, p. 186).

A transitividade aqui sugerida parece antecipar os procedimentos que serão recorrentes no romance. Ainda de acordo com Saraiva “as *epígrafes* reúnem-se ao título e à advertência como uma outra incisão da ‘paratextualidade’ e expressam a interpretação do editor quanto ao manuscrito”. (1993, p. 186-7, grifo do autor). Em outras palavras poderíamos dizer que as epígrafes e a advertência são também vozes que vão refratar a voz do autor impregnando todo o texto, conforme salienta Saraiva, “de uma intenção semântica que se vincula a um contrato formal específico”. (1993, p. 187).

4.1 O verso, a descrição e a digressão no *Memorial de Aires*

Para o estudo que se segue, por uma questão de clareza, buscaremos trabalhar em uma ordem distinta da que foi utilizada no capítulo anterior. Uma vez que já foram

esclarecidas as diversas modalidades de texto (versos, descrições, reflexões) em que se manifestam as vozes dotadas de um *querer fazer poesia*, passaremos à análise de algumas dessas modalidades textuais que consideramos exemplares; ou seja, não será feito um levantamento de todas as ocorrências, nem, tampouco, uma classificação dessas ocorrências (primeiro os versos, em seguida as descrições, etc.). Tendo em mente essas considerações, começaremos pela análise da epígrafe:

Em Lixboa, sobre lo mar,
Marcas novas mandey lavar...

Cantiga de Joham Zorro.

Para veer meu amigo
Que talhou preyto comigo,
Alá, vou, madre.
Para veer meu amado
Que mig' a preyto talhado,
Alá vou, madre.

Cantiga d'el-rei DOM DENIS.

Essa epígrafe é composta por versos extraídos de duas cantigas trovadorescas pertencentes à tradição lírica ibérica. Os versos aparecem na língua original, galego-português, e o metro, medieval por excelência, transmite aquela cadência singela, própria das tradições literárias orais. O uso do paralelismo, do refrão e do tema, levamos a identificar esses versos como *cantiga de amigo*. Com efeito, o tema, nos dois fragmentos, gira em torno da partida e da separação entre dois amantes; o primeiro faz referência ao mar, sugerindo que é este o elemento que separa os amantes. No segundo, seguindo também a tradição trovadoresca, há um confidente: a mãe.

O que haveria, afinal de contas, de inusitado nestes versos? O elemento *novo* aqui está na *maneira* como eles são introduzidos: em nenhum momento o autor volta o seu olhar sobre eles; ou seja, não são objetificados, sobre eles não paira nenhuma sátira ou ironia. Do mesmo modo, também não se nota nenhum sinal de paródia; na verdade, o autor parece falar diretamente: destacados na página de abertura, e sem qualquer obstáculo à frente, esses versos tendem a impor a sua tonalidade ao restante do

romance; observa-se, em particular, que a leveza e a simplicidade, inerentes às cantigas de amor – seja na forma, seja no tema –, antecipam, já nas primeiras páginas, a geografia e a alma do romance: a memória pervaga ao sabor das ondas do mar; e a saudade, quando existe, não se agiganta com os fortes traços das paixões humanas, mas se apequena, como uma conversa familiar, como um lamento triste de menina que, voltando o olhar para a mãe ou para as ondas do mar, indaga por novas do amigo amado. Além desse aspecto, Antônio José Saraiva e Óscar Lopes chamam a atenção para uma outra peculiaridade das cantigas de amigo:

O poeta galego-português só por exceção desenrola um pensamento com princípio meio e fim ao longo de uma série de estrofes; prefere o processo de modular em cada estrofe, variando palavras e rimas, a mesma idéia.

Esta construção dá à maior parte das cantigas de amor um tom de lamento repetido e insistente, quando muito um desenvolvimento, por assim dizer, em espiral, espécie de compromisso desajeitado entre a retórica firmemente rectilínea dos provençais e a estética repetitiva, circular, das *bailias*. (1975, p. 62).

Com esses versos, Machado de Assis parece estar antecipando não só o tema e o espaço do romance, mas também a própria estrutura narrativa, feita de repetições, de voltas e torneios: o pensamento (ou a memória) não se fixa, mas sofre, a todo instante, um processo modular. Ou seja, a epígrafe revela não só o procedimento formal que vai determinar a maneira pela qual a poesia vai se propagar no romance (a forma espiralada), mas também o universo axiológico ligado a esse desejo de isolamento discursivo. Esse aspecto também foi salientado por Juracy Assmann Saraiva (1993, p.191) e será abordado, mais adiante, com mais profundidade. Evidentemente que nas epígrafes, como nos demais casos de versos introduzidos no romance, prevalece, pela parte do editor M. de A., a ostentação da erudição, mas essa atitude não é parodiada e nem satirizada, por isso conta com a solidariedade do autor. Impossível ignorar,

também, o efeito decorativo dos versos, os quais, sem dúvida, enchem o vazio da página com o frescor da poesia medieval.

Após a advertência e as epígrafes, deparamos, nas páginas iniciais do romance, com um Machado totalmente desconhecido:

9 de Janeiro

Ora bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa. O que me lembrou esta data foi, estando a beber café, o pregão de um vendedor de vassouras e espanadores: “Vai vassouras! Vai espanadores!”. Costumo ouvi-lo outras manhãs, mas desta vez trouxe-me à memória o dia do desembarque, quando cheguei aposentado à minha terra, ao meu Catete, à minha língua. Era o mesmo que ouvi há um ano, em 1887, e talvez fosse a mesma boca.

Durante os meus trinta e tantos anos de diplomacia algumas vezes vim ao Brasil, com licença. O mais do tempo vivi fora, em várias partes, e não foi pouco. Cuidei que não acabaria de me habituar novamente a esta outra vida de cá. Pois acabei. Certamente ainda me lembram cousas e pessoas de longe, diversões, paisagens, costumes, mas não morro de saudades por nada. Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei (1971, p. 1098).

Com efeito, na primeira entrada do diário notamos um narrador em primeira pessoa assumindo uma atitude séria, com ausência total de ironia ou sátira: o tom confessional, próprio dos gêneros autobiográficos, vai se firmando sem que uma contravoz ou um contra-olhar o censure, ou seja, o autor parece falar diretamente.

Uma voz desejosa de poeticidade ou uma *atitude isolante* (TEZZA, 2003, p. 277), se insinua, perceptível, sobretudo, no uso de recursos retóricos, como a acumulação (“quando cheguei aposentado à minha terra, ao meu Catete, à minha língua”; “Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei”), a enumeração (“Certamente ainda me lembram cousas e pessoas de longe, diversões, paisagens, costumes”) e a repetição das palavras “vassouras” e “espanadores”. Esses procedimentos impregnam o texto de uma cadência pausada e lenta, induzindo à criação de uma atmosfera intimista. Do mesmo modo, a citação do pregão dá um pouco leveza à reflexão de Aires, equilibrando a

severidade do discurso do narrador com um pouco da musicalidade ingênua e familiar dos pregões.

Pode-se afirmar que, entre a epígrafe e os dois primeiros parágrafos, o deslocamento do olhar do autor é tênue: dir-se-ia que o silêncio (configurado pela solidão da epígrafe na página) e o eco do delicioso e repetitivo ritmo medieval se propagam e continuam no discurso de Aires sob a forma de uma cadência cromática que lembra muito a técnica da sobreposição lenta de imagens sobre imagens, muito utilizada no cinema, quando da representação de cenas envolvendo a memória.

O importante deste trecho é o fato de o autor não dizer nada a respeito de sua própria linguagem, ele não se desculpa, nem satiriza o procedimento retórico. Na próxima entrada, já há um maior deslocamento no olhar do narrador:

Cinco horas da tarde
Recebi agora um bilhete de mana Rita, que aqui vai colado:

9 de janeiro

Mano

Só agora me lembrou que faz um ano que você voltou da Europa aposentado. Já é tarde para ir ao cemitério de S. João Batista, em visita ao jazigo da família, dar graças pelo seu regresso; irei amanhã de manhã e peço a você que me espere para ir comigo. Saudades da

Velha mana

Rita.

Não vejo a necessidade disso, mas respondi que sim.

(1971, p.1097)

Há aqui, pelo menos, dois deslocamentos: os recortes introduzidos pelas entradas (data, horário) e a presença de um gênero intercalado (a carta-bilhete). No que diz respeito ao primeiro caso, convém salientar que, diferentemente dos violentos recortes dos capítulos presentes nas obras passadas (esses, sobretudo nas *Memórias* e em *D. Casmurro* possuíam títulos com conteúdos maliciosos e enganadores), a ruptura aqui produz um efeito diametralmente oposto. Isso sucede porque Machado soube

explorar muito bem essa peculiaridade do diário: os espaços entre uma entrada e outra apresentam-se como *fragmentos de silêncio* prefigurando um ritmo que se impõe de um modo constante a todo o romance. Dito em outras palavras: os espaços em branco funcionam como pausas do mesmo modo que os espaços entre as estrofes de um poema. Portanto, Machado tira proveito da estrutura fragmentária do diário não para provocar *efeitos de ruptura*, mas para reforçar a harmonia.

Na segunda entrada do romance (*cinco horas da tarde*) aparece, *colado* no diário, o bilhete de Rita, que, por sua vez, também possui uma entrada com a mesma data (9 de janeiro). O texto atribuído à personagem Rita é visto como um objeto (discurso do segundo tipo), mas não é submetido a nenhum tipo de análise, por isso a voz que brota dele, familiar e compassiva, repercute no discurso do narrador: predomina uma atmosfera de afeto e bondade. Digna de nota é a configuração espacial do bilhete da irmã que, como o narrador salienta, foi *colado* (evidenciando o seu caráter objetal). A representação pictórica dessa colagem é mais um efeito poético que, juntamente com os deslocamentos das linhas finais (Saudades da/ Velha mana/ Rita) denunciam, sem dúvida, um *querer fazer poesia*. Determinante para a manutenção do *efeito poético* é, também, a proximidade espacial do narrador (efeito de aproximação) em relação ao bilhete de Rita – evidente na marca do sujeito da enunciação no enunciado (“aqui”) – e, também, a proximidade temporal entre a personagem, o narrador e o leitor, evidente nas marcas deixadas pelo narrador e pela personagem Rita (“Agora”).

Na seqüência, aparece um exemplo da *ironia suave* que irá prevalecer no romance:

10 de Janeiro

Fomos ao cemitério. Rita, apesar da alegria do motivo, não pode reter algumas velhas lágrimas de saudade pelo marido que lá está no jazigo, com meu pai e minha mãe. Ela ainda agora o ama, como no dia em que perdeu, lá se vão tantos anos. No caixão do defunto

mandou guardar um molho dos seus cabelos, então pretos, enquanto os mais deles ficaram a embranquecer cá fora.

Não é feio o nosso jazigo; podia ser um pouco mais simples, - a inscrição e uma cruz, - mas o que está é bem feito. Achei-o novo demais, isso sim. Rita fá-lo lavar todos os meses, e isto impede que envelheça. Ora, eu creio que um velho túmulo dá melhor impressão do ofício, se tem as negruras do tempo, que tudo consome. O contrário parece sempre da véspera.

Rita orou diante dele alguns minutos, enquanto eu circulava os olhos pelas sepulturas próximas. Em quase todas havia a mesma antiga súplica da nossa: “Orai por ele! Orai por ela!”. Rita me disse depois, em caminho, que é seu costume atender ao pedido das outras, rezando uma prece por todos os que ali estão. Talvez seja a única. A mana é boa criatura, não menos que alegre.

A impressão que me dava o total do cemitério é a que me deram sempre outros; tudo ali estava parado. Os gestos das figuras, anjos e outras, eram diversos, mas imóveis. Só alguns pássaros davam sinal de vida, buscando-se entre si e pousando nas ramagens, pipilando ou gorgendo. Os arbustos viviam calados, na verdura e nas flores. (1971, p.1098).

A ironia machadiana cai como uma leve sombra e já não possui o azedume dos outros tempos, antes, incorpora um sabor agridoce, um apelo à vida. Com efeito, no primeiro parágrafo, a ironia, que se percebe a partir da oposição semântica euforia/disforia (“apesar da alegria do motivo, não pode reter algumas velhas lágrimas de saudade”), não degrada a personagem Rita; a bem da verdade, é apenas um modo afetuoso de caracterizá-la; por outro lado, a ironia formada pelo par de categoria semântica branco/preto (“mandou guardar um molho dos seus cabelos, então pretos, enquanto os mais deles ficaram a embranquecer cá fora”) tem um caráter nitidamente lúdico, pois a ênfase se desloca da caracterização da irmã para a fala do narrador: aqui, o tom de brincadeira (e não de galhofa) oxigena a cena do cemitério, não permitindo que qualquer sombra de tragédia escureça o texto. Neste caso estamos diante do chamado *riso bom*, tal como foi definido por Vladímir Propp em sua obra *Comicidade e riso*:

...o riso é possível apenas quando os defeitos de quem se ri não adquirem o aspecto de vícios e não provocam repulsão. O problema, conseqüentemente, é um problema de gradação. Pode acontecer, por exemplo, que os defeitos sejam tão irrelevantes a ponto de suscitar em nós não o riso, mas o sorriso. O defeito pode ser próprio de uma pessoa a quem amamos e apreciamos bastante ou por quem sentimos simpatia. No quadro geral de uma avaliação positiva e da aprovação, um pequeno defeito não provoca condenação, mas pode, ao contrário, reforçar um sentimento de afeto e simpatia. (1992, p. 152).

Ora, parece ser exatamente esse o riso que Aires busca expressar: um sorriso que, como bem assinala Propp, reforça o sentimento de simpatia e afeto. Além disso, a exposição desses pequenos defeitos, e não uma enxurrada de elogios, como seria de esperar, ata a personagem à terra humanizando-a. Talvez devêssemos falar não em ironia; mas sim, em humor, conforme assevera Propp: “O humor é aquela disposição de espírito que em nossas relações com os outros, pela manifestação exterior de pequenos defeitos, nos deixa entrever uma natureza inteiramente positiva. Este tipo de humor nasce de uma inclinação benevolente”. (1992, p.152). Não acho necessária uma delimitação semântica rígida para expressar esse *riso bom*; para efeito desta tese, tanto o termo “ironia leve”, quanto o termo “humor” são suficientes para tal. Com efeito, é desse modo que Márcia Lígia Guidin entende a ironia no *Memorial*:

O autor não crê mais [...] na ironia rebarbativa, espalhafatosa e violenta como possibilidade crítica diante do mundo. Tem outra e serena avaliação da potencialidade dela, a qual, abafada e monocórdica, ficou como sombra distante do vigor que adquiria em *Brás Cubas*. (2000, p.150).

Portanto, a perspectiva irônica permanece apenas como uma sombra: todo o seu potencial destruidor é esvaziado. Prosseguindo com a análise do trecho, é possível observar que, no segundo parágrafo, prevalece a descrição típica dos textos de Machado de Assis: aqui o jazigo não é uma paisagem de fundo, mas é objeto da reflexão do

narrador; a descrição visa a produzir um efeito *visual* em nosso espírito e não em nossos sentidos. É justamente por isso que são escassas as sugestões visuais: os adjetivos são revestidos, como já foi salientado no tópico anterior, de um caráter geral: “feio”, “simples”, “novo”, “velho”. Mas o vocábulo *negrura*, com toda a sua força imagética (apesar de estar associado ao substantivo abstrato *tempo*), remete, fatalmente, àquelas conhecidas imagens góticas de túmulos enegrecidos e cruzes espetando uma lua cheia rodeada de pássaros noturnos. A reflexão sobre a *negrura* dos túmulos parece indicar uma adesão à *solene simpatia da natureza*; ora, se o cemitério é um lugar que entristece a nossa alma, assim, nada mais natural que os túmulos e as cruzes sejam negros. Entretanto, não é isso o que ocorre. Quando o narrador diz que “o contrário parece sempre da véspera” surge então uma outra imagem: a do defunto fresco. Desse modo para o narrador, os túmulos enegrecidos pelo tempo são esteticamente mais belos que os novos, porque os defuntos que lá repousam já não estão mais em estado de decomposição.

Finalmente, no quarto parágrafo, Machado já se afasta das imagens góticas: o cemitério é caracterizado como um lugar de serenidade e repouso: os gestos imóveis dos anjos, o silêncio das verduras e das flores e a referência solitária de alguns pássaros. O mais surpreendente nesta descrição é que ela não é comum nos romances de Machado de Assis; ainda que, no primeiro período, o narrador relate a impressão que lhe causou o cemitério como um todo, na seqüência, prevalece a descrição objetiva, clássica, realista por excelência. Então ficamos esperando que o narrador retome, em algum lugar do romance, essas impressões sobre a paisagem, mas isso não acontece. Não havendo quem censure esse fragmento de voz desejoso de poeticidade, ocorre então uma *colagem* dessa paisagem no corpo do romance, colorindo-o de cores e sons, como qualquer outro tipo de adorno. Aqui, não se trata simplesmente da afirmação pura e

simples do *locus amoenus* árcade, e da negação do *locus horredus* dos românticos: o que se evidencia, na verdade, é o equilíbrio machadiano que, como um balanço contábil, afirma simultaneamente as duas verdades (a romântica e a clássica) sem tomar partido por essa ou aquela – no final, débito e crédito, sombra e luz, descrição e narração, poesia e prosa, se equilibram. Nesse caso, ao contrário do que ocorre em *O primo Basílio*, a poesia não se apresenta como um enclave isolado, mas, pela ausência de rupturas significativas (olhar racionalizante, sátira, zombaria, ironia cáustica, ruptura sintática, vocábulos chulos, entre outras), comunica-se harmoniosamente com os parágrafos seguintes e, a bem da verdade, com qualquer outra parte do romance.

Há ainda que se destacar um pequeno trecho, no segundo parágrafo, em que o narrador parodia as inscrições tumulares (“Em quase todas havia a mesma antiga súplica da nossa: ‘Orai por ele! Orai por ela!’”) em que, como no caso da ironia leve, se faz presente o discurso do terceiro tipo. De um modo geral, prevalece o discurso do primeiro tipo, ou seja, o autor fala diretamente: os trechos construídos sob a forma de discurso ambivalente, apesar de não serem dominantes, cumprem a importante função de legitimar o discurso (do primeiro tipo) do autor, isto é, deixam evidente que este tem consciência dos procedimentos inerentes ao romance (análise, reflexão, ironia, paródia, entre outros).

No fragmento seguinte, o narrador dirige seu olhar para Fidélia:

Já perto do portão, à saída, falei a mana Rita de uma senhora que eu vira ao pé de outra sepultura, ao lado esquerdo do cruzeiro, enquanto ela rezava. Era moça, vestia de preto, e parecia rezar também, com as mãos cruzadas e pendentes. A cara não me era estranha, sem atinar quem fosse. E bonita, e gentilíssima, como ouvi dizer de outras em Roma. (1971, p. 1098).

Nesse trecho, prevalece também o discurso do primeiro tipo, porém a técnica utilizada para *disfarçar* a voz do autor é diferente. Aqui fica manifesto a posição do narrador na composição da cena que se assemelha à técnica cinematográfica. Com efeito, o sintagma “ao pé de outra sepultura, ao lado esquerdo do cruzeiro”, determina o ponto de vista do narrador, do mesmo modo que uma câmera: Machado direciona o nosso olhar e nos obriga a ver a cena, de um determinado ângulo e a uma determinada distância; mas até aqui, como se trata de uma descrição da memória, o narrador *esfumaça* a descrição, não revelando detalhes: “parecia rezar”, “a cara não me era estranha”. As poucas informações que o narrador fornece deixam evidente que se trata de uma moça vestida de preto; ele diz que ela é bonita, mas não dá detalhes de sua beleza. De um modo geral, neste trecho procurou-se fixar o registro da primeira impressão de fatos trazidos à baila pela lembrança e, para que estes pudessem ser restituídos em todo seu verdor, optou-se pelo uso da memória que, por natureza, é imprecisa, volátil, baça. Esse procedimento poético irá ser muito utilizado por Machado de Assis para provocar um efeito de imprecisão, para refazer o discurso do narrador e para introduzir uma parte esquecida. Entretanto, é inegável que há aí um toque de malícia por parte do narrador ao afirmar que a viúva *parecia rezar*, como que a sugerir que Fidélia não fosse tão fiel assim ao marido morto: o trocadilho Fidélia/fiel parece confirmar o que o narrador deixa implícito nas entrelinhas, não só aqui, mas em muitas outras passagens.

Em seguida, para atualizar a cena, são introduzidos alguns diálogos:

- Onde está?

Disse-lhe onde estava. Quis ver quem era. Rita, além de boa pessoa, é curiosa, sem todavia chegar ao superlativo romano. Respondi-lhe que esperássemos ali mesmo no portão.

- Não! pode não vir tão cedo, vamos espíá-la de longe. É assim bonita?

- Pareceu-me.

Entramos e enfiamos por um caminho entre campas, naturalmente. A alguma distância, Rita deteve-se.

- Você conhece, sim. Já a viu em casa, há dias.

- Quem é?

- É a viúva Noronha. Vamos embora, antes que nos veja.

Já agora me lembrava, ainda que vagamente, de uma senhora que lá apareceu em Andaraí, a quem Rita me apresentou e com quem falei alguns minutos.

- Viúva de um médico, não é?

- Isso; filha de um fazendeiro da Paraíba do Sul, o Barão de Santa-Pia.
(1971, p.1098)

O diálogo, à maneira machadiana, é permeado, pelos discursos diretos e indiretos; mediante esse recurso o autor, a um só tempo, resume a conversa, sem tirá-lhe a vivacidade própria das falas. O dado importante, neste caso, é a atitude tolerante do narrador para com a personagem Rita: afirma que ela é curiosa, mas considera isso natural, assim, o texto mantém a sua tonalidade séria e prepara o olhar para a cena seguinte:

Nesse momento, a viúva descruzava as mãos, e fazia gesto de ir embora. Primeiramente, esprou os olhos, como a ver se estava só. Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto, sem contar dous coveiros que levavam um regador e uma enxada, e iam falando de um enterro daquela manhã. Falavam alto, e um escarnecia do outro, em voz grossa: “Eras capaz de levar um daqueles ao morro? Só se fossem quatro como tu”. Tratavam de caixão pesado, naturalmente, mas eu voltei depressa a atenção para a viúva, que se afastava e caminhava lentamente, sem mais olhar para trás. Encoberto por um mausoléu, não a pude ver mais nem melhor que a principio. Ela foi descendo até o portão, onde passava um bonde em que entrou e partiu. Nós descemos depois e viemos no outro. (*Obras Completas*, p. 1098-9).

Nessa passagem, também muito conhecida, é possível perceber, com maior nitidez, a técnica da composição cinematográfica, já referida por inúmeros críticos, dentre os quais, Raimundo Magalhães Júnior (1958, p. 241-248). Se, no trecho anterior a fugacidade da cena é ancorada na recorrência à memória, aqui, esse mesmo efeito de sentido é obtido pelo desvio do olhar do narrador. Para atualizar e dar andamento à

narração, o autor se vale de marcadores temporais: “neste momento”, “primeiramente”. Em seguida, o foco é desviado da cena principal (o narrador esquece a personagem e olha para os coveiros), depois, o narrador volta o olhar para Fidélia, mas o objeto deste olhar agora se afasta e se perde por detrás de um mausoléu, e o narrador, novamente, não nos dá maiores detalhes da personagem. Com efeito, ao se examinar o trecho em questão, é possível perceber que não há propriamente a descrição da personagem, mas a *descrição de uma ação*. No entanto, não se pode afirmar que se trata *somente* de narração, aqui é importante atentar, sobretudo, para *a imagem dessa ação*; é justamente por isso que Machado utilizou o imperfeito, pois, de acordo com Maingueneau (2001, p. 67) esses verbos não são muito apropriados para a narração: “O imperfeito não é capaz de estabelecer um processo na cronologia e sozinho não permite, portanto, narrar”. Por isso mesmo, o efeito final é o de uma *ação congelada*; essa sensação de imobilidade se traduz em uma imagem plástica do movimento: o que chama a atenção não é o desenrolar dos acontecimentos (característica da narração), mas a *pintura da cena*, que evoca, pela sua natureza, a fixação das imagens na memória.

Não se pode negar que a articulação desses dois procedimentos, a alternância do olhar do narrador e a mescla dos modos imperfeitos e perfeitos, constituem uma voz desejosa de ser poesia: o resultado é o afloramento de uma cena lírica. Mas o motivo da mulher misteriosa, que escapa ao olhar, que desaparece atrás de um mausoléu, parece... romântico demais! Com efeito, essa cena, com pequenas variações (já a vimos em inúmeros filmes) é comum também nos romances românticos do século XIX, para tanto, basta evocar aqui as páginas iniciais de *Cinco minutos*, de José de Alencar (2002, p.116-118). Machado parece não ignorar esse fato: mas, ele não se volta contra a cena com a sua costumeira ironia, não faz uso da metalinguagem, não produz qualquer marca de consciência lingüística, mas *arruína* a perspectiva romântica ao encaixar um diálogo

de coveiros. São esses coveiros, seus instrumentos rudes, e esse humor-chão que *estragam* a cena de lirismo romântico; não se trata de uma censura à poesia romântica, mas um desvio do lugar comum; o procedimento, portanto, é semelhante ao usado no último verso do soneto *Carolina*. Mas a poesia contida no gesto da imagem é preservada, ou seja, a voz poética não é destruída em sua essencialidade, o autor deixa que ela fale e se comunique com as demais unidades estilísticas do romance.

Assim, no trecho em questão, prevalece o discurso do primeiro tipo, mesclado pelo discurso objetual dos coveiros; no entanto, há uma passagem em que se percebe uma *sombra* de ironia (discurso do terceiro tipo) perceptível quando o narrador questiona a lealdade de Fidélia (“talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto”). A presença do discurso ambivalente além de legitimar a fala direta do autor, também ressoa na estrutura do texto como um tênue movimento ondulatório: o autor fala, isto é, desvela-se diante do leitor e, em seguida, recua (sem estardalhaço, pé-ante-pé) e se esconde por detrás da fala do narrador.

Outro bom exemplo da descrição poética de Machado de Assis pode ser constatado no próximo encontro entre Aires e Fidélia na casa de Aguiar e D. Carmo:

Fidélia não deixou inteiramente o luto; trazia às orelhas dous corais, e o medalhão com o retrato do marido, ao peito, era de ouro. O mais do vestido e adorno escuro. As jóias e um raminho de miosótis à cinta vinham talvez em homenagem à amiga. Já de manhã lhe enviara um bilhete de cumprimentos acompanhando o pequeno vaso de porcelana, que estava em cima de um móvel com outros presentinhos aniversários. (1971, p. 1103)

Aqui, também, a alegada fidelidade da personagem é posta em dúvida: a constatação de que ela não deixara inteiramente o luto, e a afirmação, maliciosa (porém, discreta), de que a cor escura (do luto) era um adorno, do mesmo modo que o retrato do marido, uma vez que estava encaixilhado em um medalhão *de ouro*; nesse momento,

uma sombra de ironia cai sobre a descrição, a qual parecia refletir diretamente a fala do autor: o discurso se bivocaliza; as intenções do narrador se tornam ambíguas. Este é um excelente exemplo da descrição machadiana que, quase sempre, não se presta nem a pano de fundo, nem a simples adorno. Mas a ironia não é destrutiva, talvez, oriunda do puro desejo de ver naquela moça enlutada alguma sombra de *disponibilidade*, pois, afinal de contas, o conselheiro Aires, também era um viúvo. Foi exatamente isso que Rita leu em sua curiosidade pela moça viúva: “convidou-me a ver se a viúva Noronha casava comigo; apostava que não” (p.1099). Mas o negaceio do conselheiro dura pouco, no trecho a seguir, ele se revela inteiramente:

Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao torno, sem que este vocábulo dê nenhuma idéia de rigidez; ao contrário, é flexível. Quero aludir somente à correção das linhas, - falo das linhas vistas; as restantes adivinham-se e juram-se. Tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que lhe não ficam mal à viuvez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os cabelos pretos; o resto veio vindo pela noite adiante, até que ela se foi embora. Não era preciso mais para completar uma figura interessante no gesto e na conversação. Eu, depois de alguns instantes de exame, eis o que pensei da pessoa. Não pensei logo em prosa, mas em verso, e um verso de Shelley, que releira dias antes, em casa, como lá ficou dito atrás, e tirado de uma das suas estâncias de 1821:

I can give not what men call love

Assim disse comigo em inglês, mas depois repeti em prosa nossa a confissão do poeta, com um fecho da minha composição: “Eu não posso dar o que os homens chamam amor...e é pena”. Esta confissão não me fez menos alegre. (1971, p 1103-4).

Há muito o que dizer a respeito desse conhecido fragmento. Observemos, em primeiro lugar, a descrição de Fidélia: continuamos sabendo muito pouco a respeito dessa personagem, seja fisicamente, seja psicologicamente. Os poucos e parcós dados relevantes dizem respeito à pele (macia, clara, com tons rubros nas faces), aos cabelos e aos olhos, que são pretos. O restante da descrição é vaga: “saborosa”, “vistosa”, “parece

feita ao torno”, as linhas do seu corpo são flexíveis, entre outras; mas, como salienta o próprio narrador, “não era preciso mais para completar uma figura interessante no gesto e na conversação”. Como se pode constatar, Machado convida o leitor a completar as lacunas deixadas pelo narrador; procedimento, poético por excelência, e não restrito somente a esse romance, mas a vários; porém, é poético, sobretudo, porque, como nos casos precedentes, a descrição não é objetificada nem é destruída pelo narrador. A ironia, como sempre, está presente, mas não é ácida. Com relação ao verso de Shelley é importante observar os dois movimentos operados pelo olhar do narrador: em um primeiro momento o verso, isolado no texto, se faz ressoar no primeiro parágrafo, conferindo-lhe uma tonalidade melancólica, ou seja, o verso reflete diretamente as intenções do autor (discurso do primeiro tipo). No segundo parágrafo, entretanto, esse verso passa pelo crivo analítico do narrador: a releitura, em prosa, objetifica o verso do poeta (discurso do segundo tipo): as palavras que acrescenta, após a suspensão, marcada por reticências (...e é pena), interrompe a progressão do tom poético. Contudo, os dois modos de olhar permanecem sem que um elimine o outro. Um pouco mais a frente Shelley é citado mais uma vez:

Eu deixei-me estar na sala, a mirar aquela porção de homens alegres e de mulheres verdes e maduras, dominando a todas pelo aspecto particular da velhice de D. Carmo, e pela graça apetitosa da mocidade de Fidélia; mas a graça desta trazia ainda a nota da viuvez, aliás de dous anos. Shelley continuava a murmurar ao meu ouvido para que eu repetisse a mim mesmo: *I can give not what men call love*. Quando transmiti esta impressão a Rita, disse ela que eram desculpas de mau pagador, isto é, que eu temendo não vencer a resistência da moça, dava-me por incapaz de amar. E pegou daqui para novamente fazer apologia da paixão conjugal de Fidélia. (1971, p. 1105).

A técnica utilizada aqui é a mesma da citada anteriormente: o primeiro parágrafo está em perfeita sintonia com o verso de Shelley; entretanto, no parágrafo seguinte, o verso de Shelley e o registro das impressões são submetidos à análise. Mas a reflexão

não resulta em paródia, nem em sátira, nem em ironia cáustica: a racionalidade equilibra-se com a sentimentalidade, reforçando o tom baixo da obra. Nesse caso, apesar de ser objetificado, o verso de Shelley repercute e dialoga com o restante das unidades estilísticas: com as vozes das personagens (Rita e Aires discutem o verso), com a epígrafe, com a fala comedida do narrador do primeiro e segundo parágrafo, com a descrição do cemitério, com a descrição da ação de Fidélia no cemitério, finalmente, com a descrição de Fidélia na casa do casal Aguiar. Desse modo, o discurso de Shelley soa como uma nota grave, como um refrão insistente:

Ora, pergunto eu, valia a pena ter brigado com o pai, em troca de um marido que mal começou a lição do amor, logo se aposentou na morte? Certo que não. Se eu propusesse concluir-lhe o curso, o pai faria as pazes com ela; ai! Era preciso não haver esquecido o que aprendi, mas esqueci, - tudo ou quase tudo. *I can not*, etc. (Shelley). (1971, p. 1115).

O tom, nesse fragmento, é de galhofa: dois assuntos sérios, a morte do marido de Fidélia e o seu desentendimento com o pai, são tratados com leveza e irreverência. Até mesmo a sua aludida incapacidade para amar recebe um tratamento jocoso, observável não só quando se coloca na condição de *professor do amor*, mas também no uso debochado da interjeição (“ai!”) e, principalmente, na interrupção dos versos de Shelley: ora, como já os havia citado duas vezes, uma terceira vez, ficaria muito repetitivo, talvez ridículo, por isso a ousadia no uso do *et cetera*. Em tais circunstâncias, é claro que o tom original da poesia não se transfere para o restante do texto. Mas, como sempre, o narrador não vai muito longe em suas críticas e, de um modo geral, predomina o espírito lúdico. Um pouco mais a frente, o narrador faz uma alusão ao verso de Shelley:

Fidélia chegou, Tristão e a madrinha chegaram, tudo chegou; eu mesmo cheguei a mim mesmo, - por outras palavras, estou reconciliado com as minhas cãs. Os olhos que pus na viúva Noronha foram de admiração pura, sem a mínima intenção de outra espécie, como nos primeiros dias deste ano. Verdade é que já então citava eu o verso de Shelley, mas uma cousa é citar versos, outra é crer neles. (1971, p.1139).

Neste fragmento Aires faz apenas uma alusão ao verso; sobre este não pesa nenhuma paródia, mas a referência a ele é usada, agora, para afirmar o seu conteúdo: a confissão de que é muito velho para o amor (“estou reconciliado com as minhas cãs”). De um modo geral o trecho é ambíguo, não sabemos exatamente o que ele quer dizer com “como nos primeiros dias deste ano”. Isto é, com olhos apaixonados ou com olhos de admiração pura? A organização formal do parágrafo, por outro lado, evidencia um *querer fazer poesia* que, por sua vez, não sofre nenhum processo de objetivação: a tonalidade séria e centrada, o recurso da enumeração no primeiro período e, é claro, o uso do vocábulo “cãs” em lugar de “cabelos brancos”.

Mais à frente há ainda uma outra referência ao verso:

Agora que a viúva está prestes a enterrá-lo de novo, pareceu-me interessante mirá-lo também, se é que não levara tal ou qual sabor em atribuir ao defunto o verso de Shelley que já pusera na minha boca, a respeito da mesma dama: *I can*, etc. (1971, p. 1185).

O verso de Shelley, agora, é usado para caracterizar o defunto; o narrador, mais uma vez o interrompe, como se fosse algo sabido e enfadonho. Nessas circunstâncias, pouco resta de poeticidade: predomina uma leve (e respeitosa) jocosidade. Há, ainda, uma outra alusão ao verso de Shelley:

Não acabarei esta página sem dizer que me passou agora pela frente a figura de Fidélia, tal como a deixei a bordo, mas sem lágrimas.

Sentou-se no canapé e ficamos a olhar um para o outro, ela desfeita em graça, eu desmentindo Shelley com todas as forças sexagenárias restantes. Ah! Basta! Cuidemos de ir logo aos velhos. (1971, p.1199).

O narrador já não cita o verso, mas, paradoxalmente, restitui, pela primeira vez, a sua poeticidade original com toda a sua força: ele nega o conteúdo sentimental (“sem lágrimas”), porém, afirma a tonalidade séria. Pela primeira vez, não há uma contra-voz para dissimular o que foi dito, desse modo, o verso de Shelley entra pela porta dos fundos e se propaga pelo texto romanesco. Isso acontece, sobretudo, porque ele, *agora*, é apenas uma voz alusiva e não um objeto a ser investigado pelo olhar arguto do narrador. O essencial em todas essas citações é que elas obedecem a um padrão. Na primeira vez ocorre a citação do verso (“I can give not what men call love”) seguida pela sua tradução em prosa (“Eu não posso dar o que os homens chamam amor) à qual são acrescentados três pequenas palavras: “e é pena”. Nota-se aqui, uma abundância de palavras: o verso em inglês, a versão do narrador para o português em prosa e as palavras acrescentadas. Na segunda referência a Shelley, Machado cita o verso integralmente em inglês; na terceira vez, o verso de Shelley já não aparece inteiro: “*I can not, etc*”; na quarta referência há apenas uma alusão, mas esta é objetificada (“Verdade é que já então citava eu o verso de Shelley, mas uma cousa é citar versos, outra é crer neles”); na quinta citação o verso de Shelley diminui mais ainda: “*I can, etc*”. Na quinta e última referência a Shelley, há uma outra alusão, contudo, neste caso, o olhar do narrador não destrói a tonalidade do verso. Esse procedimento de desmontagem de um sistema para fazer aflorar um outro é a técnica mais utilizada por Machado para produzir *efeitos poéticos no romance*: o narrador olha o objeto, produz uma reflexão e, enfim, mediante uma modulação no olhar, eleva-o à condição ativa de sujeito no mundo do romance; em outras palavras, ao desvelar o próprio *fazer poético*, o

autor, deixa que esse procedimento *fale* diretamente enquanto voz dotada de um *querer fazer poesia*.

De um modo geral, pode-se dizer que o sujeito lírico figura no *Memorial* também na forma de núcleos, mas, como já foi salientado, esses núcleos não se apresentam isolados; os trechos destituídos desse *desejo de poesia* cumprem uma função específica na estética machadiana: preparam ou deixam o caminho aberto para os núcleos poéticos. Assim, a tonalidade do romance está sempre em um constante movimento pendular proporcionado pelo deslocamento do olhar do narrador não só no interior de cada núcleo, mas, igualmente, na articulação desses núcleos com outros. O sujeito lírico, portanto, aparece no *Memorial* sob duas formas: no núcleo isolado e no próprio processo de organização do movimento dessa imagem (que convencionamos chamar de *poética do romance*). Nesse particular, o exemplo a seguir é bastante elucidativo:

Vinte anos mais, não estarei aqui para repetir esta lembrança; outros vinte, e não haverá sobrevivente dos jornalistas nem dos diplomatas, ou raro, muito raro; ainda vinte, e ninguém. E a terra continuará a girar em volta do Sol com a mesma fidelidade às leis que os regem, e a batalha de Tuiuti, como a das Termópilas, como a de Iena bradará do fundo do abismo aquela palavra da prece de Renan: “Ò abismo! tu és o meu único!”.

Aí fica um desconcerto acabando em desconsolo, - tudo para anotar pouco mais que nada. Posso dizer com D. Francisco Manuel: “Eu de meu natural sou miúdo e prolixo; o estar só e a melancolia, que de si é cuidadosa...”. Aí deixo uma página feita de duas, ambas contrárias e filhas da mesma alma de sexagenário desenganado e guloso. Ao cabo, nem tão guloso nem tão desenganado. Conversações do papel e para o papel. (1971, p.1122).

No primeiro parágrafo o núcleo poético é notório, sobretudo, pela seqüência de enumerações a qual induz a um crescente tom grandiloqüente e dramático que, por sua vez, culmina com a citação de Renan. Essa técnica, abundante, nos discursos

declamatórios, aparece com frequência na poesia portuguesa do século XX, como nesses versos de José Régio:

Ide! tendes estradas,
 Tendes jardins, tendes canteiros,
 Tendes pátrias, tendes tetos,
 E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios.
 Eu tenho a minha loucura!
 Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
 E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...
 (CEREJA; MAGALHÃES, 1997, p.184)

Contudo, a abundância desse efeito retórico, dificilmente pode explicar a proximidade estilística e contedística da passagem machadiana nos seguintes versos da *Tabacaria*, de Fernando Pessoa, cerca de cinquenta anos depois:

[...]
 Ele morrerá e eu morrerei.
 Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos.
 A certa altura morrerá a tabuleta também, os versos também.
 Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,
 E a língua em que foram escritos os versos.
 Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.
 Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente
 Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas,
 Sempre uma coisa defronte da outra,
 Sempre uma coisa tão inútil como a outra,
 [...]

Não cabe aqui indagar se Fernando Pessoa leu ou não a passagem de Machado, mas deixar patente que esse procedimento revela um *querer fazer poesia*, ou, como salienta Cristóvão Tezza, “uma atitude isolante diante do plurilingüismo” (2003, p. 277). Contudo, se esse *excesso* não é objetificado nos poetas portugueses, o mesmo não ocorre no trecho de Machado de Assis, que se apressa, no parágrafo seguinte, em

chamar de prolixa essa expansão sentimental. Com efeito, o narrador se refere à passagem anterior (“Aí fica um desconcerto acabando em desconsolo”); sem negar a prolixidade, diz que é também miúdo, mas, note bem, ele afirma essas duas possibilidades em *tom miúdo*. A seguir, como uma espécie de discurso-caracol, o narrador olha para o que acabou de dizer e objetifica novamente a sua fala, alterando-lhe o tom (“Aí deixo uma página feita de duas, ambas contrárias”); no final, ocorre mais uma dobra, e a tonalidade, muda outra vez (“Ao cabo, nem tão guloso, nem tão desenganado”).

Essa possibilidade de infinitas releituras é que vai permitir o diálogo entre os núcleos dotados de um *querer fazer poesia* e os núcleos que não apresentam esse *querer*; mais do que isso: mediante o processo de releitura da releitura, isto é, do *desvelamento do desvelamento*, o texto machadiano inviabiliza o próprio procedimento analítico, abrindo caminho para uma completa ressonância do discurso poético no corpo da sociedade do romance.

4.2 A poética encaracolada

Vimos que ao ser referir ao poema de Shelley Machado utiliza um método já consagrado nos demais romances realistas, ou seja, o narrador *olha* para os versos e tece algum tipo de comentário (a única exceção a essa regra são os versos da epígrafe). Nos demais romances da segunda fase, como vimos, os versos, de um modo geral, são utilizados para caracterizar uma personagem, e, quase sempre, com a intenção de degradá-la. Também vimos que no *Memorial de Aires* essa degradação não ocorre porque o olhar do narrador já não desencadeia rupturas violentas no discurso, mas se constrói a partir de pequenas modulações: um segmento prepara ou antecipa outro sem

provocar quebras significativas; alguns trechos podem ser considerados núcleos poéticos, outros, como o trecho do diálogo entre Aires e Rita (p. 1098, por exemplo), não o são, mas *preparam* os fragmentos seguintes. Vimos também que um outro recurso muito utilizado nos romances da segunda fase e no *Memorial* são as releituras. Atentemos para o seguinte trecho:

Fomos almoçar; às duas horas Rita voltou para Andaraí, eu vim escrever isto e vou dar um giro pela cidade.

12 de janeiro

Na conversa de anteontem com Rita esqueceu-me dizer a parte relativa a minha mulher, que já está enterrada em Viena. Pela segunda vez falou-me em transportá-la para o jazigo. Novamente lhe disse que estimaria muito estar perto dela, mas que, em minha opinião, os mortos ficam bem onde caem; redargüiu-me que estão muito melhor com os seus.

- Quando eu morrer, irei para onde ela estiver, no outro mundo, e ela virá ao meu encontro, disse eu. (1971,1099)

Essa possibilidade de sempre atualizar o que já foi dito, acrescentando novos episódios ou novos comentários vai ser uma constante no *Memorial* e constituiu, sem dúvida, um dos principais recursos para a obtenção dos efeitos poéticos presentes no romance. Esse *olhar* para o próprio texto é um outro modo (e em um outro grau) de reflexão sobre as unidades estilísticas e constitui, sem dúvida, uma forma de *ritmo espiralado*. Vimos, no capítulo anterior, que a descrição machadiana, quase sempre, é submetida a um crivo reflexivo que impede que ela se transforme em um mero elemento pictórico, pitoresco ou de pano de fundo. Machado parece entender que o texto em prosa (e o romance em particular) exige essa postura. Mas, a exemplo do que sucede em outros romances, no *Memorial* o movimento de aproximação (que *desvela*) é sempre seguido por um movimento de afastamento (que *esconde*). No trecho acima, o autor revela alguns detalhes que foram esquecidos: fala de sua falecida esposa, mas, como nos

outros casos, apesar da ironia aos mortos, a tonalidade é mantida (a voz de Rita e a voz do seu próprio texto são respeitadas e preservadas em sua essencialidade).

Algumas vezes, essa revisão ocorre várias vezes:

5 de Fevereiro

Relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido, e principalmente não lhe por tantas lágrimas. Não gosto delas, nem sei se as verti algum dia, salvo por mama, em menino; mas lá vão. Pois vão também essas que aí deixei, e mais a figura de Tristão, a que cuidei dar meia dúzia de linhas e levou a maior parte delas. Nada há pior que a gente vadia, - ou aposentada, que é a mesma cousa; o tempo cresce e sobra, e se a pessoa pega a escrever, não há papel que baste.

Entretanto, não disse tudo. Verifico que me faltou um ponto da narração de Campos. Não falei das ações do Banco do Sul, nem das apólices, nem das casas que o Aguiar possui, além dos honorários de gerente; terá uns duzentos e poucos contos. Tal foi a afirmação do Campos, à beira do rio, em Petrópolis. Campos é um homem interessante, posto que sem variedade de espírito; não importa, uma vez que sabe despende o que tem. Verdade é que tal regra levaria a gente a aceitar toda casta de insípidos. Ele não é destes.

6 de Fevereiro

Outra cousa que também não escrevi no dia 4, mas essa não entrou na narração do Campos. Foi ao despedir-me dele, que lá ficou em Petrópolis três ou quatro dias. (1971, p. 1111).

Essas re-releituras podem desencadear inúmeros efeitos, dentre estes: justificar, negar ou dar uma outra versão de algum trecho que não tenha ficado esteticamente bom e equilibrado. É isso que parece ter acontecido com a anotação referente ao dia 4 de fevereiro: trata-se de um longo trecho, com mais de quatro páginas, em que o narrador dá importantes esclarecimentos a respeito do casal Aguiar; esse trecho destoa do restante do romance: é enfadonho, sentimental, não há reflexões, nem ironia; mas, o maior problema, com certeza, é a ausência do andamento poético, mantido, até então, pelo predomínio de uma tonalidade densa e ritmada. Ao retomar o texto, em 5 de fevereiro, o narrador se redime do excesso de sentimentalismo, afirmando que não gosta de lágrimas. Ao mesmo tempo, retoma o ritmo poético, perceptível nas entradas curtas,

no tom amargo, nas frases curtas, nas reflexões e no uso de recursos retóricos (litotes e enumerações). A segunda releitura, de 6 de fevereiro, apenas acrescenta algo a mais à nota do dia 4; porém, algumas vezes, a segunda releitura incide sobre a própria releitura:

4 de setembro

Relendo o dia de ontem fiz comigo uma reflexão que escrevo aqui para me lembrar mais tarde. Quem sabe se aquela afeição de D. Carmo, tão meticulosa e tão serviçal não acabará fazendo dano à bela Fidélia? A carreira desta, apesar de viúva, é o casamento; está na idade de casar, e pode aparecer alguém que realmente a queira por esposa. Não falo de mim, Deus meu, que apenas tive veleidades sexagenárias; digo alguém de verdade, pessoa que possa e deva amar como a dona merece. Ela, entregue a si mesma, poderia acabar de receber o noivo, e iriam ambos para o altar; mas entregue a D. Carmo, amigas uma da outra, não dará pelo pretendente, e lá se vai embora um destino. Em vez de mãe de família, ficará viúva solitária, porque a amiga velha há de morrer, e a amiga moça acabará de morrer um dia, depois de muitos dias...

A reflexão é verdadeira, por mais que se possa dizer em contrário. Não afirmo que as cousas se passem exatamente assim, e que os três – quatro, contado o velho Aguiar – os cinco e seis, juntando o tio e o primo, - não façam com o noivo adventício uma só família de afeição e de sangue; mas a reflexão é verdadeira. A afeição, o costume, o feitiço crescente, e por fim o tempo, cúmplice de atentados, negarão a bela viúva a qualquer namorado trazido pela natureza e pela sociedade. Assim chegará ela aos trinta anos, depois aos trinta e cinco e quarenta. Quando a esposa Aguiar morrer não se contentará de a chorar, lembrar-se-á dela, e as saudades irão crescendo como o tempo. O pretendente terá desaparecido ou passado a outras alegrias.

Reli também este dia de hoje, e temo haver-lhe posto (principalmente no fim) alguma nota poética ou romanesca, mas não há disso; antes é tudo prosa, como a realidade possível. Esqueceu-me trazer um elemento para a viuvez definitiva da moça, a própria lembrança do marido. Daqui a cinco anos, ela mandará transferir os ossos do pai para a cova do marido, e os conciliará na terra uma vez que a eternidade os conciliou já. Aqui e ali toda a política se resume em viverem uns com outros, no mesmo que eram, e será para nunca mais. (1971, p. 1145-6).

Nesse fragmento nota-se, primeiramente, a referência à releitura: o texto passado é objeto de um olhar do narrador que faz uma reflexão sobre a afeição que D. Carmo tem por Fidélia. O que é interessante nesta reflexão é a dissimulação disfarçada em um falso tom de sinceridade; isso pode ser percebido no modo como ele se desqualifica como pretendente de Fidélia (“Não falo de mim, Deus meu, que apenas tive veleidades

sexagenárias; digo alguém de verdade, pessoa que possa e deva amar como a dona merece”), na reiteração do termo “a reflexão é verdadeira” e, sobretudo, no desejo de *parecer* verdadeiro e sincero, evidente na atitude resignada de alguém que não gostaria de ver a bela Fidélia solteira. O outro discurso que lemos, por trás desse, é: “bem que poderia, afinal de contas, ser *eu* esse noivo”. Aos poucos, o narrador vai se enternecendo e o texto, acompanhando esse deslocamento da alma do diplomata, vai se adensando e se inflando de um desejo de ser poesia, sobretudo em razão das enumerações (“A afeição, o costume..”; “chegará ela, aos trinta, aos trinta e cinco”), da metáfora apositiva (o tempo, cúmplice de atentados) e da acumulação progressiva dessa idéia obsessiva: “Quando a esposa Aguiar morrer não se contentará de a chorar, lembrar-se-á dela”.

A seguir, o narrador faz uma releitura da releitura: “Reli também este dia de hoje”. Ao afirmar que teme haver posto em seu texto “alguma nota poética ou romanesca”, está, evidentemente, estabelecendo um distanciamento entre o discurso do romance, que deve ser racional, e o discurso poético. A seguir, o narrador nega que haja essa característica, afirmando que tudo é prosa, “como a realidade possível”. Como se pode perceber, trata-se de mais um embuste: esse desvelamento da poesia aos olhos de todos acompanhado de uma simples, frágil e imprecisa negação – e não a sua aniquilação (mediante uma sátira ferina, uma paródia, ou um ironia cáustica) – soa mais como uma dissimulação, uma justificativa do romancista e, como no caso precedente, não nos convence: essa negação longe de destituir o trecho de poeticidade, parece, antes, reafirmá-lo e legitimá-lo.

Um outro momento importante, com relação às releituras, pode ser constatado no seguinte fragmento:

15 de Junho

Há na vida simetrias inesperadas. A moléstia do pai de Osório chamou o filho ao Recife, a do pai de Fidélia chama a filha à Paraíba do Sul. Se isto fosse novela algum crítico tacharia de inverossímil o acordo de fatos, mas já lá dizia o poeta que a verdade pode ser às vezes inverossímil. (1971, p. 1126).

30 de setembro

Se eu tivesse a escrever uma novela, riscaria as páginas do dia 12 e do dia 22 deste mês. Uma novela não permitiria aquela paridade de sucessos. Em ambos esses dias, - que então chamaria capítulos, - encontrei na rua a viúva Noronha, trocamos algumas palavras, vi-a entrar no bonde ou no carro, e partir; logo dei com dous sujeitos que pareciam admirá-la. Riscaria os dous capítulos, ou os faria mui diversos um de outro; em todo caso diminuiria a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra de imaginação.

Já lá vão muitas páginas falei das simetrias que há na vida, citando os casos de Osório e de Fidélia, ambos com os pais doentes fora daqui, e daqui saindo para eles, cada um por sua parte. Tudo isso repugna às composições imaginadas, que pedem variedade e até contradição nos termos. A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de atos e meneios, como nas recepções, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma cousa. Os sucessos, por mais que o acaso os teça e devolva, saem muita vez iguais no tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto.

Dou estas satisfações a mim mesmo, a fim de mencionar o meu joelho doente, tal qual o de D. Carmo. Outra paridade de situações... Há duas diferenças. A primeira é que nela o mal é puro e confessado reumatismo. Em mim também, mas o meu criado José chama-lhe nevralgia, ou por mais elegante ou por menos doloroso; é um dos seus modos de amar o patrão. A segunda diferença...

A segunda diferença, - ai, Deus! A segunda diferença é que, ainda que lhe doa muito o joelho, D. Carmo lá tem o marido e os dous filhos postiços. Eu tenho a mulher embaixo do chão de Viena e nenhum dos meus filhos saiu do berço do Nada. Estou só, totalmente só. Os rumores de fora, carros, bestas, gentes, campainhas e assobios, nada disto vive para mim. Quando muito o meu relógio de parede, batendo as horas, parece falar alguma cousa, - mas fala tardo, pouco fúnebre. Eu mesmo, relendo estas últimas linhas pareço-me um coveiro. (1971, p. 1154-5).

Há muito para se falar sobre este trecho. Com relação às releituras, constata-se que, também aqui, há dois movimentos: a releitura (“Se eu estivesse a escrever uma novela, riscaria as páginas do dia 12 e do dia 22 deste mês....”) e a releitura da releitura (“Eu mesmo, relendo essas últimas linhas”). Machado associa o diário à realidade e a novela (e o romance, por extensão) à ficção; o narrador sustenta que a repetição é própria da realidade, enquanto a variedade é mais adequada às obras de imaginação. Ao

utilizar o diário, Machado de Assis traz para a arena do romance, elementos próprios da realidade, por isso é que não haveria problema algum em registrar repetições e simetrias, afinal de contas, como salienta o narrador, “A vida [...] é assim mesmo, uma repetição”. Com efeito, é exatamente essa a idéia que Bakhtin tinha sobre os gêneros epistolares; para ele o diário teria a capacidade de enriquecer o romance com os elementos vivos da realidade. Contudo, ao denunciar (característica do romance) as simetrias e revelar o procedimento adotado, o narrador introduz uma *quebra* na simetria e re-envia o texto para o mundo ficcional.

Voltando ao fragmento, no último parágrafo, após as reflexões teóricas sobre o texto literário, o narrador se enternece e o discurso começa a se tornar muito sentimental (“A segunda diferença, - ai, Deus! A segunda diferença”) e a se encher de repetições e, novamente, faz uso da enumeração (“Os rumores de fora, carros, bestas, gentes, campainhas e assobios, nada disto vive para mim. Quando muito o meu relógio de parede, batendo as horas, parece falar alguma cousa, - mas fala tardo, pouco fúnebre”) que conduz a um estado de gradativa melancolia, exatamente como no fragmento anterior; contudo, como no caso precedente, o narrador se apercebe dessa decisão de tom e, valendo-se do discurso romanescos (isto é da racionalidade), olha para o seu próprio discurso (desvela-o), mas não o destrói: “Eu mesmo, relendo estas últimas linhas pareço-me um coveiro”. Assim, a uma certa altura, já não sabemos ao certo o que predomina: a simetria ou a assimetria. Essa questão, como se sabe, é recorrente em sua obra. No *Memorial de Aires*, diferentemente dos demais romances de Machado de Assis, todas essas falas são orquestradas de modo a compensar as assimetrias da mesma forma que um balanço contábil; todas aquelas miudezas, credoras e devedoras, se anulam, mediante processos indiretos (isto é, não ocorre uma simples oposição de unidades), e, no final de tudo, prevalece o equilíbrio. Esse equilíbrio contábil nunca

afirma o débito ou o crédito; *mas a natureza própria do equilíbrio*: é essa a razão de ser do balanço contábil e também o seu objetivo final. Desse modo, a poesia machadiana no *Memorial de Aires* é alcançada, sobretudo, em razão desse procedimento diligente de contabilista; no final do romance não há afirmação de um ou outro valor; mas o afloramento do poema na sua mais antiga vestimenta: o equilíbrio. É justamente esse equilíbrio que está implícito na reflexão de Aires quando da leitura, simultânea de dois livros, de Shelley e de Thackeray: “um consolou-me de outro, este desenganou-me daquele; é assim que o engenho completa o engenho, e o espírito aprende as línguas do espírito” (1971, p. 1102). Para Saraiva esta seria uma das chaves para entender o lirismo do *Memorial de Aires*:

Inusitadamente, o lirismo melancólico de Shelley oferece a Aires a visão realista de suas circunstâncias, para as quais o humor de Thackeray se transforma em paliativo: enquanto o romancista o consola da amarga lucidez do poeta, este vem lembrá-lo de que por detrás do riso se esconde a seriedade da dor [...] Assim, ao sintetizar a disparidade entre Shelley e Thackeray, Aires afirma a opção pelo equilíbrio ou pelo regramento das convenções e evita quer a rendição ao patético, quer a própria transformação em objeto de sarcasmo. A experimentação artística é, portanto, a via para a lucidez, e a ela recorre o sujeito enunciador para alcançar a solução dos impasses pessoais. (1993, p. 177).

A permanência dessa duplicidade no olhar só foi possível, como vimos, graças a alguns procedimentos, como a ausência de uma ironia corrosiva, por um lado, e a presença insistente das releituras e das re-releituras. Apesar de a forma poética do *Memorial* se sustentar no equilíbrio, este não é resultado simplesmente de um procedimento de natureza estrutural: por detrás dos andaimes que dão sustentáculo a essa forma estável, há a presença de um universo axiológico firmemente comprometido

com as forças centralizadoras da sociedade do romance. O porta-voz desse universo no *Memorial de Aires*, sem sombra de dúvidas, é o diplomata Marcondes Aires.

4.3 O olhar diplomático

Para José Veríssimo o *Memorial de Aires* seria o único romance de Machado de Assis em que há um inegável espírito de cordialidade:

Memorial de Aires é talvez o único livro comovido, de uma comoção que se não procura esconder ou disfarçar e de emoção cordial e não somente estética, que escreveu Machado de Assis. Com a peregrina arte de transposição que possuía e que só revelaria plenamente a história de seus livros, mas que podemos avaliar pelo pouco que dela sabemos, idealizou Machado de Assis, num suave romance contado por terceiro, um velho diplomata espirituoso e desenganado, o Conselheiro Aires, o seu plácido e feliz viver doméstico. (*História da literatura brasileira*, 2003, p.190).

Essa emoção cordial, sublinhada por Veríssimo pouco depois da morte de Machado de Assis, parece atestar que o velho Aires deixa transparecer um Machado totalmente reconciliado com a vida, como se pode constatar na seguinte afirmação de Lúcia Miguel Pereira:

Os amores de Fidélia e Tristão são apenas um episódio. A verdadeira trama do livro está nas reflexões do conselheiro Aires. Quanta serenidade, quanta indulgência elas revelam. Chegado ao fim dos seus dias, depois de ter lutado muito e muito sofrido, depois de ter em vão tentado descobrir um sentido para a vida, depois de ter negado e se revoltado, Machado de Assis deixa-se penetrar pela doçura de existir. A bondade de D. Carmo e a mocidade de Fidélia o reconciliam com o mundo. (1949, p.206).

Ora, esse último Machado, apaixonado pela vida, agora se comove diante da simplicidade. Barreto Filho (1947, p. 222) também aponta o elemento cordial na obra de

Machado: “o livro já não tem mais enredo, é uma pura música interior fluindo velada de sua saudade e de seu espírito e deixando que a bondade e a simpatia humana se desenvolvam francamente [...]. O seu interesse é mais íntimo e mais de índole poética”. Esse sincero olhar que ele dedica às miudezas da vida doméstica parece lhe dar um imenso prazer, como a *verdura* das novas descobertas:

Alguns quadros da vida doméstica passam diante de um observador que se comove com a simplicidade da gente e dos hábitos. Esse observador já vira muita coisa, já experimentara a vertigem dos abismos do nada, e por isso mesmo sente melhor o valor das criaturas singelas e puras, a doçura do contato das almas que sabem contentar-se em ser boas. (PEREIRA, 1949, p.206).

Assim, tudo parece indicar que já não se trata mais daquele Aires cético, de *Esauí e Jacó*, que se enfastia das reuniões domésticas, que se coloca como um observador frio da vida em família, ao contrário, trata-se, agora, de alguém que se entenece, que se comove, que se envolve pelos acontecimentos do dia-a-dia. Com efeito, é fácil constatar que nesse romance as personagens e seus discursos não sofrem mais aquele recorte limado e reto, suas fronteiras não são acentuadas com grossos contornos; antes, parecem criaturas vivas, incompletas, como qualquer ser humano: suas falas, seus gestos, seus rostos prolongam-se para além de um desenho preciso e assim vão povoando e adensando de vida essa sociedade moldada pela mão do artista.

Esse olhar indulgente, contudo, não se concretiza tão somente porque é coado pela visão de mundo de um diplomata: é importante salientar que, acima de tudo, esse modo de *olhar* é constantemente confrontado com outros, deixando entrever, na última instância de significação, uma duplicidade de pontos de vista: um duelo entre duas forças antagônicas que se entrecruzam nas variadas camadas do discurso.

Em primeiro lugar deve-se atentar para o fato de que o nivelamento das vozes se fez possível porque elas não estão associadas a atos e fatos grandiosos, nem, tampouco, representam a conversa desordenada das ruas e das feiras: o autor recolhe do mundo exterior as falas domésticas e as pequenas particularidades da vida íntima. Essas *miudezas da vida* modelam o olhar do narrador que parece desprezar os atos grandiosos e se volta basicamente para as alegrias particulares de uma determinada classe. Estranha sociedade essa povoada por gentis-homens, por passeios em lugares aprazíveis, pequenas viagens ociosas à Nova Friburgo e Petrópolis. A impressão que temos é que não estamos no Brasil do século XIX, mas em um outro lugar bem diferente. Nesse particular Airton Marcondes, no romance *Por onde andar* Machado de Assis, nos dá uma outra idéia da cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX:

Para quem chega à cidade, fica a impressão de que há muito por se construir. A beleza natural não esconde os problemas de uma população que cresceu demais. Há crise de moradias e muita gente não tem o que fazer. Desocupados e menores abandonados estão por toda parte, muitos deles engajados na criminalidade. Há, também, crise na higiene: a falta de saneamento é responsável pelas freqüentes epidemias sempre seguidas de altos índices de mortalidade. Com freqüência a varíola e a febre amarela juntam-se à malária e à tuberculose, roubando vidas e assustando visitantes. (2004, p.9).

Evidentemente que os problemas da cidade do Rio de Janeiro não eram ignorados por Machado de Assis; em suas crônicas esse assunto era corrente. O espaço do romance é pontuado por referências reais como o nome dos bairros (Catete, Flamengo, Botafogo), referências a ruas e logradouros (Rua da Independência, Largo do Machado, Serra de Petrópolis) a prédios (a torre da Igreja da Glória). Machado *recorta* determinados trechos da cidade do Rio de Janeiro e não nos fornece detalhes desses espaços, mas, no geral, ele nos deixa uma impressão muito positiva de tais lugares. Assim, as personagens que habitam esses espaços estão perfeitamente adaptadas a ele,

mais: estão em total consonância com o ambiente. Quero dizer que toda essa sociedade composta por pessoas gentis, compassivas, ordeiras; enfim, vistas como positivas, estão inseridas em um espaço também positivo, ajudando a consolidar a integração da poesia no seio da sociedade do romance. Apesar da presença marcante do espaço exterior, é o predomínio do espaço doméstico que vai determinar o *ambiente* do romance. Nesse particular, é providencial deixar registrado aqui o conceito de *ambiente* postulado por Arnaldo Franco Júnior:

O ambiente é o que caracteriza determinada situação dramática em determinado espaço, ou seja, ele é o resultado de determinado quadro de relações e “jogos de força” estabelecidos, normalmente, entre as personagens que ocupam determinado espaço na história. O ambiente é, portanto, o “clima”, a “atmosfera” que se estabelece entre as personagens em determinada situação dramática. Conforme o conflito dramático se desenvolve a partir das ações das personagens, o quadro relacional estabelecido entre elas muda, alterando a situação dramática e, portanto, o ambiente. Um mesmo espaço pode, portanto, apresentar diversos ambientes. (2005, p.44).

O conceito de *ambiente* aqui apresentado, apesar de estar vinculado ao formalismo russo, é um operador de leitura que pode também ser utilizado no âmbito do dialogismo bakhtiniano. Com efeito, um dos fatores determinantes para a não estratificação da linguagem no *Memorial de Aires* é o predomínio do ambiente doméstico, ou seja, o universo axiológico se restringe às relações domésticas e, quando ressoam no espaço público, contribuí apenas para dotá-lo de uma saborosa regularidade. Por isso, as ações que se desencadeiam no espaço público são contaminadas pelo ritmo doméstico: são as deliciosas conversas ao pé do ouvido, com suas festas íntimas, suas pequenas alegrias, suas minúsculas infelicidades, seus passeios por praças, boulevares, cidades aprazíveis como Petrópolis e Nova Friburgo. Machado debruça sobre esse microcosmo e dele arranca, a conta-gotas, uma insuspeitável poesia: aquela exaurida

das relações práticas do dia-a-dia; poesia possível, mas só acessível ao olhar atento de Aires.

Em todos os recursos aqui relatados é possível identificar um procedimento comum: a tentativa de equiparação entre a interioridade e a exterioridade em suas diferentes modalidades. Saraiva também faz referência a esse duplo movimento, ao analisar a posição do autor e do narrador na *Advertência*:

[...] essa posição ambivalente permite visualizar, por um lado, a solução encontrada pelo autor para despersonalizar-se e para legitimar a subjetividade narradora; por outro lado, viabiliza a identificação da dinâmica narrativa do *Memorial*, que se orienta por duplo movimento: um exocêntrico, interliga o texto a outros – pelos liames que o amarram à subjetividade do narrador e pela equiparação sugerida quanto ao aspecto formal; o outro movimento é endocêntrico – impõe as regras próprias da execução e valida-as, ao ajustá-las à finalidade do relato. (1993, p. 148-9).

Embora estivesse se referindo, exclusivamente, à *Advertência*, a observação acima, pode ser aplicada em praticamente todos os contextos aqui referidos. Machado parece buscar um modo de abolir os contornos entre dois universos: o particular e o universal, o interior e o exterior, o subjetivo e o objetivo, o imaginário e o real, entre outros. Percebemos os dois movimentos salientados por Saraiva, sobretudo, nos deslocamentos do olhar do autor que não se detém de maneira unívoca sob uma determinada passagem, mas procura a todo instante submetê-la, pela ação da memória, a diferentes perspectivas gerando, ao final de tudo, um ritmo ondulante e encaracolado. É claro que esse duplo olhar só é possível em razão do posicionamento ideológico-cultural do autor que, em momento nenhum, nega a legitimidade de seu discurso: ele fala a partir de um centro, este mesmo que se identifica com a alta cultura européia, por isso mesmo ele não precisa espalhar marcas de distanciamento como fizeram Coelho Neto, Simão Lopes Neto e até mesmo João Guimarães Rosa. O autor (e os leitores) do

Memorial de Aires poderia ser um escritor, um intelectual ou um editor; isto é, ele se identifica diretamente com alguém que é familiar ao meio literário. O efeito de sentido final, contudo, não aponta para uma resolução deste conflito, mas para a plasmação deste conflito no texto romanesco, isto é, a representação da representação.

O olhar do autor também é *formatado* pelo diário; poder-se-ia dizer que Machado *deixa esse gênero falar*. Ao deixar falar a voz do diário, instaurou-se uma atmosfera de intimidade no *Memorial*: tudo pode ser dito, mas, já não é necessário um tom altissonante, pois o narrador se dirige para o próprio diário: “isto, sim, papel, amigo, isto podes aceitar, porque é a verdade íntima e pura e ninguém nos lê” (1971, p.186). O autor, aqui, não se posiciona como um escritor: não há mais leitores; ele fala consigo mesmo. Mas falar consigo mesmo, já enfatizava Octávio Paz, constitui a pré-condição para o diálogo:

O crescimento do eu ameaça a linguagem em sua dupla função: como diálogo e como monólogo. O primeiro se fundamenta na pluralidade; o segundo, na identidade. A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas outro, que escuta o que digo a mim mesmo. A poesia sempre foi uma tentativa de resolver essa discórdia através de uma conversão dos termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a *outridade*. (1982, p. 318).

O romance tradicional exige um narrador que se exhibe para uma platéia e o crescimento dessa identidade ameaça as demais, impossibilitando a existência da imagem poética. É por isso que no *Memorial* o narrador é bastante tolerante com relação às demais vozes, incluído aí a sua própria voz. Mas essa tolerância não se parece com o riso superior do narrador de *A moreninha*: aqui ele procura se colocar no mesmo patamar das personagens do enunciado, e evita produzir comentários que o façam uma

espécie de demiurgo. De fato, já na apresentação do casal Aguiar, o narrador é extremamente simpático:

Não podiam ser melhores. A primeira vista delas foi a união do casal. Sei que não é seguro julgar por uma festa de algumas horas a situação moral de duas pessoas. Naturalmente a ocasião aviva a memória dos tempos passados, e a afeição dos outros como que ajuda a duplicar a própria. Mas não é isso. Há neles alguma coisa superior à oportunidade e diversa da alegria alheia. Senti que os anos tinham ali reforçado e apurado a natureza, e que as duas pessoas eram, ao cabo, uma só e única. Não senti, não podia sentir isto logo que entrei, mas foi o total da noite. (1971, p. 1102-3).

Essas impressões iniciais são profundamente distintas das que se encontram nos romances realistas de Machado, pois nestes todas as referências às personagens são atravessadas por uma ironia destruidora. No *Memorial*, com maior ou menor afinidade, a simpatia do narrador vai estar sempre presente (a única exceção é com relação ao marido de D. Cesária). No que se refere ao casal Aguiar e D. Carmo, essa admiração é sempre muito enfática:

A dona da casa, afável, meiga, deliciosa como todos, parecia realmente feliz naquela data; não menos com o marido. Talvez ele fosse ainda mais feliz que ela, mas não saberia mostrá-lo tanto. D. Carmo possui o dom de falar e viver por todas as feições, e um poder de atrair as pessoas, como terei visto em poucas mulheres, ou raras. Os seus cabelos brancos, colhidos com arte e gosto, dão à velhice um relevo particular, e fazem casar nela todas as idades. Não sei se me explico bem, nem é preciso dizer melhor para o fogo a que lançarei um dia estas folhas de solitário. (1971, p. 1104).

O elemento determinante desta descrição é a ausência da ironia; a solidariedade total do narrador faz com que esse trecho resvale perigosamente para um sentimentalismo piegas: há aqui, sem dúvida, um Machado irreconhecível, só justificável, talvez, pelos evidentes e declarados traços autobiográficos. O narrador

desiste da releitura (“nem é preciso dizer melhor”), não submete o texto ao crivo reflexivo e sua voz fica *a descoberto*. Assim, valendo-se da estrutura do diário (que a rigor só deve ter um leitor) o conselheiro deixa fluir a emoção, já que o destino daquelas páginas é o fogo. Por não sofrer qualquer tipo de restrição o sentimentalismo trafega com liberdade e se configura como uma voz que dialoga, em pé de igualdade, com as demais vozes. Assim procedendo, o narrador desce do seu pedestal de semi-deus para compartilhar as emoções próprias dos homens, viabilizando assim, um diálogo verdadeiramente horizontal. A caracterização de D. Carmo parece refletir a natureza deste olhar:

Era então algum prodígio de talento? Não, não era; tinha a inteligência fina, superior ao comum das outras, mas não tal que as reduzisse a nada. Tudo provinha da índole afetuosa daquela criatura. Dava-lhe esta o poder de atrair e aconchegar [...] A senhora de Aguiar penetra e se deixa penetrar de todas; assim foi jovem, assim é madura. (p.1108).

É justamente essa vontade que, às vezes, o *Memorial* deixa transparecer: vontade de não reduzir o outro, de penetrar e deixar-se penetrar. No entanto, esse tratamento é reservado somente ao casal Aguiar e, mais acentuadamente, à D. Carmo. Na maioria das vezes, o sentimentalismo, ainda que não seja descartado, é *visto*; isto é, o autor procura se mostrar consciente dele, como no fragmento abaixo:

- como inimigos eram dignos um do outro, observei.
 - Eram, concordou Rita. O desembargador soube o que se passava e foi à fazenda, onde viu tudo confirmado, e disse ao irmão que não valia opor-se, porque a filha, chegada à maioridade, podia arrancar-se de casa. Ninguém obrigava a humilhar-se diante da gente Noronha, nem fazer as pazes com ela; bastava que os filhos casassem e fossem para onde quisessem. O barão recusou a pés juntos e o desembargador dispunha-se a voltar a Corte, sem continuar a comissão que se dera a si mesmo, quando Fidélia adoeceu de veras. A doença foi grave, a cura difícil pela recusa de remédios e alimentos... Que sorriso é esse? Não acredita?
 - Acredito, acredito; acho romanesco. Em todo caso, essa moça interessa-me. A cura, dizia você, foi difícil? (1971, p.1112).

Aqui, como em outros trechos já expostos, Machado procura estabelecer um distanciamento entre o narrador e a expressão sentimental; a técnica utilizada, neste caso, é diferente, pois a marca de censura aparece encravada no próprio discurso de Rita, ou seja, ocorre aqui o que Bakhtin vai chamar de dialogismo orientado para o discurso alheio (1998, p.91). Essa postura, no entanto, não o aproxima do Aires insensível de *Esau e Jacó*, mesmo quando confessa sua maldade:

Está claro que lhe não falei da filha, mas confesso que se pudesse diria mal dela, com o fim secreto de acender mais ódio – e tornar impossível a reconciliação. Deste modo ela não iria daqui para a fazenda, e eu não perderia o meu objeto de estudo. Isto, sim, papel amigo, isto podes aceitar, porque é a verdade íntima e pura e ninguém nos lê. Se alguém lesse achar-me-ia mau, e não se perde nada em parecer mau; ganha-se quase tanto como em sê-lo. (1971, p.1117).

Nesse fragmento o narrador, resguardado pelo silêncio do diário, revela a sua intimidade, mas ao refletir a sua conduta e relativizá-la, transforma o seu pecado em *pecadilho*; desse modo, não fugindo à característica básica de *mostrar e esconder*, o olhar do narrador segue um movimento pendular, aproximando-se e afastando-se: ao aproximar-se, o autor compactua com a poesia; ao distanciar-se, compactua-se com o romance. Mas nenhum desses movimentos prevalece, ou antes, prevalece a imagem tensa desse movimento, talvez como única alternativa para a poesia do romance. Em outros momentos, o narrador tece elogios a si mesmo:

Eram felizes, e foi o marido que primeiro arrolou as qualidades novas de Tristão. A mulher deixou-se ir no mesmo serviço e eu tive de os ouvir com aquela complacência, que é uma qualidade minha, e não das novas. Quase que a trouxe da escola, se não foi do berço. Contava minha mãe que eu raro chorava por mama; apenas fazia cara feia e implorativa. Na escola não briguei com ninguém, ouvia o mestre,

ouvia os companheiros, e se alguma vez estes eram extremados e discutiam, eu fazia da minha alma um compasso, que abria as pontas aos dous extremos. Eles acabavam esmurrando-se e amando-me.

Não quero elogiar-me... Onde estava eu? Ah! no ponto em que os dous velhos diziam as qualidades do moço. (1971, p.1151).

O elogio que Aires faz a si mesmo não dura mais que um parágrafo. A expressão que inicia o segundo parágrafo, marcada pela auto-ironia serve, como é de praxe, para equilibrar a positividade do primeiro, no entanto, é inegável que a intenção do autor é negar não só as suas qualidades de Aires, mas também a de Tristão. Vimos que o narrador simpatiza-se com o casal Aguiar, sobretudo, com D. Carmo; todavia, às vezes, nem ela escapa ao seu olhar malicioso:

- Digo isso só à senhora e peço-lhes que não conte a ninguém, acabou D. Carmo, eu gostaria de os ver casados, não só porque se merecem, como pela amizade que lhes tenho e que eles me pagam do mesmo modo.

Rita achou que D. Carmo dizia a verdade, e achou mais que, casando-os teria assim um meio de prender o filho aqui. A mana é dessas pessoas que não podem reter o que pensam e confiou logo o achado à amiga. D. Carmo sorriu com expressão de acordo; e foi o que pensou e me disse a própria Rita. Também assim me pareceu, mas eu quis deitar a minha gota de fel do costume, e disse:

- Talvez a terceira razão seja a principal, se não foi a única.

Rita acudiu que não. Única não era, não podia ser. Eu, por maldade e riso, teimei que sim, mas dentro de mim acabei concordando com ela. As três razões, podiam combinar-se bem naquela senhora. A última, quando muito, daria maior alma às duas primeiras: era natural. (1971, p. 1173).

Observa-se que, em primeiro lugar, o narrador afirma que a terceira razão é a principal, isto é, D. Carmo queria ver Tristão e Fidélia casados, porque assim teria os dois ao pé de si. Em seguida, desdiz, e afirma que as três razões “podiam combinar-se bem naquela senhora”. Assim, não deixando de destilar o seu próprio fel, o narrador Aires, aponta o pequeno defeito de D. Carmo; a personagem é humanizada e integrada à sociedade do romance; mais, a sua grandeza reside exatamente na possibilidade de

integrar elementos díspares, de outro modo D. Carmo, pelo excesso de elogios à sua personalidade, acabaria se tornado um objeto simples no mundo romance. Por fim, a complexidade da personagem acaba refletindo a própria condição paradoxal da poesia no romance, como se pode notar em inúmeras passagens:

- *Ele se irá, mas ficará ela.*

Acentuei bem os pronomes, e não seria preciso; Carmo entendeu-me logo e bem. O ar de riso que se lhe espraçou do rosto mostrou que entendera a alusão à bela Fidélia. Era uma consolação grande. Não obstante, a consolação só cabe ao que dói, e a dor da perda de um já não seria menor que o prazer da conservação da outra. Logo vi essas duas expressões no rosto da boa senhora, combinadas em uma só e única, espécie de meio luto. (1971, p. 1151).

As duas expressões no rosto de D. Carmo, que Machado só alude (como de costume) e não descreve, evidenciam a sua proposta estética: conciliar o olhar do romance (fragmentado, analítico) com o olhar centrado da poesia. Ora, D. Carmo parece mesmo representar aquele ideal machadiano consubstanciado na união indissolúvel da “alma interior” com a “alma exterior”. Ao revelar o íntimo dessa personagem vemos que a sua excessiva discrição não esconde, como se poderia esperar, uma grande falta, mas um *pecadilho*: a exteriorização dos sentimentos de D. Carmo não coloca em risco a sociedade do romance, não se trata, portanto, de hipocrisia, mas de uma atitude estética diante da vida. O mesmo pode ser dito com relação à Fidélia: o seu luto (a sua alma exterior) não era um indício de hipocrisia, como supunha a princípio o narrador, mas, uma atitude que se harmonizava com a alma interior da personagem. No final, sabemos, Fidélia acabou se casando, mas não se degradou aos olhos do narrador:

Se eu a visse no mesmo lugar e postura, não duvidaria ainda assim do amor que Tristão lhe inspira. Tudo poderia existir na mesma pessoa, sem hipocrisia da viúva nem infidelidade da próxima esposa. Era o acordo ou o contraste do indivíduo e da espécie. A recordação do finado vive nela, sem embargo da ação do pretendente; vive com todas as doçuras e melancolias antigas, com o segredo das estréias de um

coração que aprendeu na escola do morto. Mas o gênio da espécie faz reviver o extinto em outra forma, e aqui lho dá, aqui lho entrega e recomenda. Enquanto pode fugir, fugiu-lhe, como escrevi há dias, e agora o repito, para não me esquecer nunca. (1971, p.1177).

Como vimos, Fidélia e D. Carmo são submetidas ao mesmo olhar ambíguo e tolerante; mas essa contradição não se resolve pela adoção de um *terceiro olhar*: os dois modos de ver e sentir o mundo (a alma interior e a alma exterior, o particular e o universal; o indivíduo e a espécie) convivem lado sem que um exclua o outro.

Até aqui vimos diversos modos de olhar: além do olhar ambíguo, que prevalece no romance há ainda: *o não olhar* (como a epígrafe) e o olhar com admiração e sinceridade (com relação à D. Carmo). Em nenhum desses modos há o puro olhar reprovador, porém isso vai ocorrer sempre que o narrador se refere ao esposo de D. Cesária, a personagem Faria:

Faria, apesar do dia e da festa, ria mal, ria sério, ria aborrecido, não acho forma de dizer que exprima com exatidão a verdade. É um desses homens nascidos para enfadar, todo arestas, todo securo. (1971, p. 1165).

A censura direta e cabal do narrador não se justifica em razão do que a personagem pensa ou do que ela diz (se é maledicente ou não), mas pelo modo como se expressa, ou seja, Machado o condena por não saber expressar-se convenientemente. O narrador procura valorizar algumas formas de expressões: “Campos é homem interessante, posto que sem variedade de espírito; não importa, uma vez que sabe despendar o que tem. Verdade é que tal regra levaria a gente a aceitar toda casta de insípidos. Ele não é destes”. (1971, p.1111). Nesse trecho, o narrador parece fornecer a medida exata da expressão desejada:

Nas duas ou três moléstias que o pequeno teve, a aflição de D. Carmo foi enorme. Uso o adjetivo que ouvi ao Campos, conquanto me pareça enfático, e eu não amo a ênfase. Confesso aqui uma cousa. D. Carmo é das poucas pessoas a quem nunca ouvi dizer que são “doudas por morangos”, nem que “morrem por ouvir Mozart”. Nela a intensidade parece estar mais no sentimento que na expressão. (1971, p.1109).

Aqui, como nos exemplos precedentes, é a personagem D. Carmo que fornece a medida, o tom que vai prevalecer na obra. Pode-se, por isso, concluir que o desejo do narrador (e também do autor) é sondar o sentimento sem carregar a expressão. Nisso Machado mantém a coerência com aquilo que ele chamou de *sentimento íntimo* no seu artigo “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade” (1973, p. 804, v.3), ocasião em que censura o uso abusivo do elemento pitoresco (paisagens, costumes, descrições dos aborígenes) posto como condição única para se expressar o sentimento de brasilidade. Insípido, para o narrador, portanto, não é aquele que é desprovido de expressão, mas aquele despido desse *sentimento íntimo* que o faz um homem de uma determinada época e lugar. Insípido, portanto, era o marido de D. Cesária; por outro lado, ela própria, sem dúvida a personagem mais cruel do romance, conta com a simpatia do narrador:

A mulher, D. Cesária, estava alegre e tinha a pilhéria do costume. Não disse mal de ninguém por falta de tempo, não de matéria, creio; tudo é matéria a línguas agudas. A maneira por que aprovava alguma cousa era quase sarcástica, e difícil de entender a quem não tivesse a prática e o gosto destas criaturas, como eu, velho maldizente que sou também. Ou serei o contrário, quem sabe? No primeiro dia de chuva implicante hei de fazer a análise de mim mesmo. (1973, p.1165).

O narrador atribui à D. Cesária um defeito: é maldizente, porém não a censura, antes, compara-a consigo mesmo e, no final, acaba por desdizer o que acabou de afirmar. Na verdade, Machado procura se afastar do puro moralismo, mas, tampouco,

foca seres imorais ou destituídos de qualquer princípio: os defeitos, como já se observou, são pequenos: não há vilões nem heróis. A bem da verdade, sua busca tem um caráter eminentemente estético, daí esse *quase* esvaziamento de sentido, o que não significa uma total relativização de tudo, mas uma procura obstinada pela expressão dúbia e poética no universo romanesco. Assim o olhar do narrador parece oscilar entre dois extremos representados, de um lado, por D. Carmo e, de outro lado, por D. Cesária e, no espaço projetado por esse foco, desfilam não só as personagens, mas toda a matéria romanesca transformada em discurso, ou, para falarmos com Bakhtin, em *imagem da linguagem*. Nesse sentido, é salutar trazer à tona a reflexão de Alfredo Bosi acerca do olhar machadiano. Com efeito, temos, até agora, falado muito do olhar do narrador como se fosse sinônimo de ponto de vista ou de foco narrativo; a esse respeito, Bosi formula uma interessante distinção:

Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, de *ponto de vista*. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento. (*O enigma do olhar*, p.10).

A sugestão de Bosi não só fornece importantes esclarecimentos acerca da natureza do olhar machadiano no *Memorial*, mas também abre uma nova perspectiva teórica: “olhar”, diferentemente de “ponto de vista”, possibilita a apreensão de uma gama maior de efeitos de sentidos e, sobretudo, é mais maleável a uma abordagem estética. Nesse particular Bosi salienta:

Estilo diplomático, contido, medido, civilizado, mediador. Um olhar que morde e assopra. Primeiro morde: o barro comum da humanidade (a expressão está em *A mão e a luva*), embora comum, é sempre barro.

Depois, assopra: o barro sendo barro, é afinal comum a todos. (1999, p.11).

Se no romance, de um modo geral, o *esconder* cumpre a função de ocultar ou proteger *quem* denuncia e *aquilo* que se denuncia, no *Memorial*, paradoxalmente, é o *desvelar* que cumpre a função de *ocultar*, pois torna irrelevante a própria denúncia. Desse modo, se no romance realista (sobretudo o do século XIX) prevalece o olhar crítico (a denúncia), no *Memorial* há uma simultaneidade: ambos os olhares (o que denuncia e o que oculta) se situam em um mesmo patamar; não havendo o predomínio de um sobre o outro. A coexistência desses dois movimentos (deslocamentos) produz um efeito de ambigüidade. Mas a ambigüidade aqui é bem diferente daquela que encontramos nas obras anteriores de Machado de Assis: *Brás Cubas*, por exemplo, é ambíguo; ele, como Aires, diz e desdiz, contudo, o efeito de sentido final nas *Memórias* não é ambíguo, porque o discurso do narrador é atravessado por uma impertinente ironia, ou seja, a perspectiva irônica assumida pelo narrador faz da ambigüidade um elemento estratificador da linguagem:

A perspectiva irônica congrega os contrários, instalando, no cômico, efeitos abstraídos do trágico, e neste, efeitos suscitados por aquele. Ao anular a propensão única, confirma o caráter dual e heterogêneo das *Memórias póstumas*, instauradas por um discurso ambivalente, que exclui a univocalidade semântica e a unitextualidade estrutural. (SARAIVA, 1993, p. 208).

Apesar de congrega os contrários, em última instância, pode-se afirmar que a ironia não gera efeitos finais de ambigüidade, pois deixa um claro resíduo que não pode ser ignorado: a clara *intenção* de destruir uma segunda voz. Pela ironia um discurso se impõe frente aos demais mediante um ato de pura violência: o aniquilamento completo da *alteridade*. Por outro lado, a ironia não pode ser destruída (ou tornada obsoleta) pela

ironia da ironia ou pela auto-ironia; em qualquer um desses casos, prevaleceria, ainda, o substrato racional e o aniquilamento de uma voz em benefício de outra. Mas afirmar que o *Memorial* é ambíguo é simplesmente atestar a natureza própria do romance, já apontada por inúmeros estudiosos, dentre os quais, Octávio Paz. Com efeito, para o poeta e crítico mexicano a ambigüidade do romance nasce de sua dupla orientação:

Épica de uma sociedade que se funda na crítica, o romance é um juízo implícito sobre essa mesma sociedade [...] O romance é uma épica que se volta contra si mesma e que se nega de uma maneira tríplice: como linguagem poética, consumida pela prosa; como criação de heróis e de mundos, aos quais o humor e a análise tornam ambíguos; e como canto, pois aquilo que sua palavra tende a consagrar e exaltar se converte em objeto de análise e no fim de contas em condenação sem apelo. (*O arco e a lira*, p.278-9).

O humor e a análise, de acordo com Octávio Paz, seriam os principais responsáveis pela ambigüidade do romance: “o humor torna ambíguo tudo o que ele toca: é um juízo implícito sobre a realidade e os seus valores, uma espécie de suspensão provisória, que os faz oscilar entre o ser e o não ser”. (1982, p.277). Não há dúvida de que o humor e, principalmente, a ironia, fracionam o texto e lançam sombras sobre o enunciado; o mesmo pode ser dito com relação ao espírito analítico que não poupa os seus próprios fundamentos (isto é o próprio espírito analítico). Mas a cesura desencadeada pela ironia, apesar de colocar em xeque o texto romanesco e seus fundamentos, não ameaça o espírito racional, antes, o acentua. Com efeito, o ironizador reivindica para si não apenas a legitimidade de sua voz, mas também a considera a única dotada de racionalidade. Nas *Memórias Póstumas* a ambigüidade ocorre, sobretudo, em razão da presença de um narrador em primeira pessoa (que apresenta uma visão parcial dos fatos) e em razão da presença da ironia corrosiva; entretanto, em nenhum momento, duvidamos da racionalidade e da capacidade de exame do narrador: podemos duvidar de

sua verdade, mas é notória a sua intenção de fazer do seu discurso o único verdadeiramente válido, mesmo (e principalmente) quando se auto-ironiza. É por isso que a voz do poema não pode se apresentar nas *Memórias Póstumas* sem que sobre ela não recaiam as pedras do espírito racional. Assim, a crítica e, sobretudo, a auto-crítica, são instrumentais que fazem da voz racional a única com direito a existência. Apesar disso, segundo o estudioso mexicano, a racionalidade tenderia a se enfraquecer e o romance voltaria a ser poesia:

Desde os princípios desse século o romance tende a ser poema de novo. Não é necessário sublinhar o caráter poemático da obra de Proust, com seu ritmo lento e suas imagens provocadas por uma memória cujo funcionamento não deixa de apresentar analogias com a criação poética. Tampouco é mister se deter na experiência de Joyce, que faz a palavra recuperar sua autonomia para que se rompa o fio do pensamento discursivo. (1982, p.280).

As fórmulas encontradas pelos escritores do século XX para *enganar* a racionalidade inerente ao romance foram muitas e seria desnecessário enumerá-las aqui. Machado de Assis, um pouco antes de Marcel Proust, encontrou, no *Memorial de Aires*, a sua fórmula poética no embalo do ritmo prosaico desencadeado pela *ação* da memória em contínua atualização. É essa fórmula a principal responsável pela manutenção da poesia frente à racionalidade e não, necessariamente, a presença de versos, de descrições e de recursos retóricos, como as enumerações, as acumulações, os litotes e as metáforas, entre outras. O andamento da memória no *Memorial* é determinado pelos deslocamentos do olhar do narrador, que, como vimos, é ambíguo: apologia e censura; análise e contemplação passiva; ironia e sentimentalismo; reflexão e re-reflexão – as intenções do narrador se fragmentam e já não apontam para uma única direção; a racionalidade vacila. Mas a ambigüidade aqui, diferentemente dos demais romances de Machado de Assis, afirma duas realidades simultâneas:

Através da auto-referencialidade, o *Memorial* expõe sua natureza ambígua: *sendo pretensamente real, é integralmente fictício* [...] O diário se constrói, portanto, sobre a contradição, que se formaliza pela reunião do heteróclito e do excludente [...] A contradição, porém, já não se alimenta da inversão semântica e pragmática da ironia, como em *Memórias póstumas*; já não resulta do estabelecimento da ambivalência significativa, como em *Dom Casmurro*; ela decorre do conflito produzido por enunciados cuja significação instala o *paradoxo*. (SARAIVA, 1993, p. 184).

Por isso é que, no entender de Saraiva (1993, p. 211), a perspectiva adotada no *Memorial de Aires* é fundada no paradoxo: a “auto-referencialidade elucida, no *Memorial de Aires*, o princípio de sua organização estético-semântica: o paradoxo, que resguarda, simultaneamente, a afirmação e a negação do mesmo sentido”. O paradoxo, ao confundir o olhar analítico, possibilita a alavancagem do sujeito lírico ao primeiro plano no romance.

4.4 A perspectiva paradoxal

A perspectiva paradoxal no *Memorial de Aires* revela-se, primeiramente, na relação autor-narrador-personagem. Aqui o horizonte do autor muitas vezes parece se confundir com o do narrador. Isso pode ser explicado, em parte, por causa da natureza do diário que, como já foi salientado anteriormente, possui um público restrito. Com relação a essa especificidade (além dos aspectos já enfatizados por Juracy Assmann Saraiva no início deste capítulo), Hélio de Seixas Guimarães fala da questão da expectativa da interlocução:

A expectativa de interlocução, portanto, apresenta-se como mínima, já que é da natureza do diário ser uma espécie de conversa íntima, pressupondo nenhum ou muito poucos interlocutores, o que indica o fechamento do texto sobre si mesmo. (2004, p.267).

É essa situação de interlocução que, na prática, introduz a referida perspectiva paradoxal, ou, como salienta Guimarães:

... a ingenuidade não faz parte do *Memorial de Aires*, onde as instâncias de autoria, narração e interlocução aparecem propositalmente embaralhadas, estabelecendo relações complexas. Ao contrário do que se procura afirmar, as memórias e reflexões do Conselheiro Aires não se esgotam em si mesmas. (2004, p. 268).

Uma outra peculiaridade apontada por Seixas é a presença de um organizador intermediário, o subscritor da *Advertência* que deixa registradas apenas as iniciais *M. de A.* (2004, p.268-9). Vimos, no início do capítulo, que Saraiva também tem uma opinião semelhante. Assim, as sucessivas camadas interpostas entre Machado de Assis, escritor historicamente constituído, e o narrador, contribuem para a refração, em diferentes graus, das vozes responsáveis pela narração. Mas essa refração parece não revelar, como nos romances anteriores, um autor escondido, por detrás da barricada do discurso, a denunciar as mazelas de um indivíduo e sua classe social:

Outra diferença marcante em relação a *Esau e Jacó* é que no *Memorial* estão pouco evidentes as marcas da interferência de um autor que organiza, suprime e acrescenta informações às anotações deixadas por Aires, características que aproximam *Esau e Jacó* de um formato de romance mais tradicional. (GUIMARÃES, 2004, p.269).

As marcas de interferência do autor na obra podem ser observadas explicita ou implicitamente; de qualquer modo, falar sobre a *intenção do autor* em um romance é sempre uma questão polêmica, sobretudo quando se tenta circunscrever essa intenção em campo demasiadamente limitado. Apesar dessas ressalvas, penso que alguns

procedimentos, como a paródia, permitem vislumbrar algumas pistas das intenções da autoria. Nesse sentido, é necessário estar-se atento para a figura daquele que parodia. Valetim Facioli falando sobre a prática paródica em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, faz uma importante ressalva:

A interpretação da prática paródica nas *Memórias póstumas* é muito complexa e deve ser feita em dois níveis. Um para Brás Cubas e outro para Machado de Assis, com intermediação entre eles da distância irônica que separa a personagem-narrador de seu criador. Para Brás Cubas a paródia praticada por ele remete primeiramente para seu caráter moral, de sujeito pretensioso, muito rico, superior ao meio social em que vive seu cotidiano, um “pavão”, como ele mesmo se denomina. (2002, p. 79).

Desse modo o texto romanesco deixa entrever em suas malhas a sombra do autor por detrás do discurso do narrador, caso contrário, seríamos levados a acreditar que Machado de Assis *pensa* exatamente como Brás Cubas e não é isso que parece ocorrer; entretanto, como já foi salientado, a paródia machadiana se manifesta de um modo muito complexo necessitando ser averiguada em cada contexto específico. De acordo com Facioli, o conceito atual de paródia deve abarcar não somente a noção de uma contra-voz, mas igualmente, a idéia de uma voz que corre em paralelo, assim “a paródia tanto indica a idéia de ridicularizar o texto parodiado, quanto pode ser a repetição com a idéia de homenageá-lo ou prestigiá-lo”. (2002, p.77). Essa idéia, que integraria em apenas um conceito as categorias de estilização e paródia, tão difundidas a partir dos estudos de Bakhtin, trás uma dupla vantagem: em primeiro lugar, facilita o estudo de alguns casos considerados de difícil resolução (os problemas impostos por alguns textos literários que vacilam entre a estilização e a paródia, por exemplo). Do mesmo modo, para Dirce Côrtes Riedel a paródia e a estilização nos textos de Machado de Assis freqüentemente se entrelaçam e tornam o texto ambíguo:

O texto de Machado é quase sempre baseado na paródia. No entanto, o narrador, sempre ambíguo, parodia ao mesmo tempo que nega o conflito das duas vozes. Fica, ambivalentemente, entre a paródia e a estilização, sem se pronunciar nem por nem por outra. (1982, p. 397).

Contudo, a simultaneidade observada nas *Memórias Póstumas* não conduz a uma perspectiva paradoxal; é certo que a paródia e a estilização convivem em um mesmo espaço, mas isso parece refletir antes a disjunção entre os universos axiológicos do autor e do narrador do que propriamente uma simultaneidade de olhares. No *Memorial*, porém, a *perspectiva paradoxal* instala-se justamente porque a perspectiva axiológica do autor se confunde com a do narrador: a paródia se confunde com a estilização e acaba por contribuir para o *embaralhamento* das vozes e das diferentes camadas da enunciação.

A função do narrador no *Memorial de Aires* também contribui para a emergência de uma perspectiva paradoxal no romance. Com efeito, segundo a terminologia proposta por Norman Friedman, pode-se afirmar, à primeira vista, que Machado utilizou o foco narrativo chamado *narrador testemunha* (“*Eu*” como *testemunha*). De acordo com Arnaldo Franco Júnior “esse foco narrativo caracteriza um narrador que narra de uma perspectiva menos exterior em relação ao fato narrado [...]. Faz uso da 1ª pessoa do discurso, mas ocupando uma posição secundária e/ou periférica em relação à história que narra” (2005, p.42). Contudo, uma análise mais detida revela que esse não é o único foco narrativo presente no romance. Para Saraiva, há uma concomitância de focos narrativos porque Aires não só narra a história dos outros, mas também a sua própria história:

O diário apresenta histórias distintas – a do casal Aguiar, a de Tristão e Fidélia, e a do próprio Aires -, transpostas pelo enunciadador, que, ao

tentar apreender a verdade sob as aparências, se conduz simultaneamente como protagonista e testemunha dos episódios (1993, p. 148).

Arnaldo Franco Júnior salienta que “não é um fato incomum a utilização de mais de um foco narrativo por um mesmo narrador” (2005, p. 43) e nos aconselha a observar os prováveis efeitos de sentido criados a partir dessa variação (2005, p.43). A presença de dois focos narrativos, para Ivan Teixeira, constitui uma das inovações do *Memorial*, em relação às obras anteriores:

...há no *Memorial*, uma novidade estrutural da maior importância, a qual consiste em o narrador falar, simultaneamente, de si e de uma ação paralela, da qual não participa senão como observador. Assim, Aires é, ao mesmo tempo, narrador em primeira pessoa (ao falar de si) e narrador em terceira pessoa (ao falar do caso Aguiar e de Tristão e Fidélia). (1988, p. 158).

Entretanto, não se pode determinar com precisão qual dos focos predomina, pois ambos aparecem com a mesma intensidade, daí, a referida mobilidade do olhar salientada por Alfredo Bosi, que possibilita um melhor trânsito entre a subjetividade e a objetividade do narrador Aires. Apesar disso, o discurso romanesco não se estratifica ou, se estratifica, não coloca em risco a unidade axiológica e valorativa do texto. Ora, é justamente por isso que a questão da prosa romanesca não se resolve, *apenas*, em razão de particularidades formais; no caso em questão, da presença de diferentes vozes: o plurilinguismo, para se sustentar, deve ser o reflexo das relações histórico-sociais. No *Memorial*, os centros de valor veiculados pelas diferentes vozes não entram em atrito, antes, relevam pequenas nuances que são atenuadas a todo custo mediante o deslocamento *modular* (isto é, cromático) da perspectiva do narrador.

O paradoxo no *Memorial* pode ser notado ainda na pluralidade temporal do discurso. Com efeito, é possível destacar aqui pelo menos cinco dimensões temporais que se entrelaçam: a) o tempo da enunciação (o *aqui agora* da narração); b) o tempo do enunciado (a progressão das ações da diegese); c) as analapses (recuperação de eventos ocorridos com o narrador e com as personagens; d) o passado textual; e) o passado do passado textual. Além disso, a proximidade entre os acontecimentos e o seu registro permite, como vimos, uma rápida atualização dos eventos bem como a recuperação e a re-recuperação do passado textual:

A forma de diário do *Memorial* condiciona a explicitação da temporalidade do relato, ao mesmo tempo em que é por ela condicionada, cabendo às datas indicar as fronteiras do ato narrativo, às quais se interliga a história. Tais fronteiras se atêm à inserção de fatos e reflexões marcadas pela seqüencialidade cronológica, sendo a *narração de Aires intercalada*, pois toma corpo entre os momentos da ação. O ato enunciativo é caracterizado, ao primeiro olhar, pela proximidade entre o acontecimento e seu relato, inexistindo dissonância entre a apreensão dos fatos e o modo de enunciar-los: Aires, enquanto narrador, não difere de Aires participante ou testemunha dos acontecimentos. (SARAIVA, 1993, p. 158, grifo do autor).

Assim, a temporalidade no *Memorial* também contribui para a dissolução de fronteiras entre o narrador e a personagem Aires embaralhando, ainda mais, as instâncias da enunciação e do enunciado. Em outras palavras poder-se-ia dizer que a performance de Aires vacila entre dois tipos de papéis: o de protagonista dos acontecimentos (incluído na vida) e o de simples espectador (excluído da vida, aposentado):

Como ator, conhece as regras da encenação, pois as coloca em prática; como espectador, exerce a crítica e tenta definir o grau de fidelidade entre o papel representado e sua representação. Mas a duplicidade e a concomitância de funções não se constituem, para ele, em garantia de

conhecimento, uma vez que lida com uma linguagem infranqueável. (SARAIVA, 1998, p. 164).

Ora, é justamente por isso que Aires transita facilmente entre o sentimentalismo e a análise crítica sem que haja qualquer disjunção; as duas vozes, superando as barreiras impostas pelas diferentes funções (narrar e vivenciar), por alguns instantes, dialogam e trocam de posição como em um dueto: o gênero romanesco vacila e se deixa plasmar (ou representar-se) na própria estrutura do texto. No final do relato, a resolução desse conflito (ator *versus* espectador) resolve-se

... pelo reconhecimento, por Aires, de sua condição existencial, e imposta como revelação diante da qual as palavras já não são necessárias [...] Dessa forma, a progressiva passagem do ignorar para o conhecer se fundamenta nas trocas entre o destinador e o destinatário, coincidindo com a íntima aceitação – pelo narrador – da dissolvência da vida, *enquanto o discurso, pelos espaços entretecidos de silêncio, trama no texto as malhas de sua vida*. (SARAIVA, 1993, p. 169, grifo nosso)

Aires encerra o relato *aceitando e assumindo* o papel de testemunha dos eventos, isto é, de personagem *aposentada*, e *excluída* da vida; reassume, portanto, o papel de *narrador*, com todas as implicações pertinentes a essa função no gênero romanesco. Todavia, como assinala Saraiva, se, por um lado, Aires sai vida, por outro, o discurso, seguindo um movimento inverso, “trama no texto as malhas de sua vida”: esse mesmo texto que se deixa flagrar no instante próprio de sua criação. Ou seja, se ao aceitar a sua condição de narrador ocorre a afirmação dos valores romanescos, por outro, a representação do romance nas malhas do texto, sugere um retorno à poesia.

4.5 A estética da velhice

Para Augusto Meyer (1958, p. 50) havia no *Memorial* uma “indulgência crepuscular” que tornava a obra um “livro cinzento” e morto:

Mas a indulgência também é sonolência, o abandono parece cansaço. Livro cinzento, livro morto, livro bocejado e não escrito. Aires? Fidélia? Tristão e o casal Aguiar? Só vejo uma personagem – o Tédio. A “letargia indefinível” [...] tomou conta do velho Joaquim Maria definindo-se. É agora um imenso bocejo, capaz de engolir o mundo.

Comparado às demais obras de Machado de Assis, o *Memorial*, à primeira vista, favorece esse tipo de leitura, a qual é partilhada por muitos críticos. Márcia Lígia Guidim, pautando-se nesse rico filão da crítica brasileira, postula que essa obra é “mal-estruturada”:

Apesar da valorização exagerada de Carolina como leitora crítica na produção machadiana, considera-se que o *Memorial de Aires*, iniciado após sua morte, constitui-se numa produção arrastada e penosa, frente a um quadro rotineiro de tristeza, licenças e consciência das restrições fisiológicas da velhice. Embora parte da crítica considere o tom desse romance um equilíbrio machadiano perfeito (o que quer que “equilíbrio” queira dizer...) a maior parte dos críticos (Mário Matos, Eugênio Gomes, Mário de Andrade) vê o romance como obra crepuscular, melancólica e mal-estruturada. (2000, p. 24).

Não pretendo, neste trabalho, defender a tese de que o *Memorial* seja a obra *prima* de Machado de Assis; considero que esse livro, em termos de organização estrutural, nada deve às obras anteriores. O fato de ser um livro *sobre a velhice* (narrado por um narrador velho e escrito por um escritor velho) não significa, necessariamente, que a obra também seja *velha*. A novidade desse livro, aliás, foi percebida, quase que intuitivamente, por Lúcia Miguel Pereira:

Agora, uma grande conformidade lhe vinha e lhe revelava, na última hora, um dos segredos da vida: a aceitação, a humildade do coração. E por isso esse livro de velhice tem um inconfundível acento de poesia, uma frescura orvalhada, um som claro de cristal. (*Machado de Assis*, p. 206).

Apesar de afirmar que o romance veicula o tema da humildade e de ser um “livro de velhice”, Pereira chama-nos a atenção para a sua “frescura orvalhada”, ou seja, ela usou uma metáfora da *juventude* para dizer que essa obra está imbuída de um elemento *novo*. Contudo, a idéia de que o *Memorial de Aires* é uma elaboração própria da velhice, constituiu um dos pontos centrais na obra *Armário de Vidro*, de Márcia Lígia Guidim:

Mover-se sob ‘centros sensoriais e existenciais’ exigiriam também o abandono de certos recursos estilísticos que deram tom e direção à obra machadiana. Atrás mostramos que, em certas cartas, Machado propunha um ‘estilo da velhice’, baseado na contenção imagética e na restrição temática ‘para não enfarar’. (2000, p. 78)

A contenção imagética apresenta-se sob diferentes formas e, de fato, pode ser pensada como um “estilo da velhice”. Vimos nas análises precedentes que o narrador evita a ênfase e busca uma tonalidade neutra. Guidim afirma que a contenção é obtida mediante um freio estilístico:

Há, por essa razão, um freio que pontua as frases descritivas: “Vejam se posso...”, “sei que não é seguro...”, “Naturalmente...”, “como que ajuda”, “senti...”. Esse efeito se amplia muito no parágrafo seguinte ao primeiro que, descrevendo os anfitriões, se abrirá sobre eufemismos, perífrases e, sobretudo com grande reserva para evitar a hipérbole (2000, p. 107).

As figuras de retórica utilizadas são brandas e deixam evidente o desejo de comedimento e, como vimos, mesmo quando há ênfase, essa é rapidamente submetida a

uma releitura mais branda. Além desse recurso, Guidim salienta, também, que o “estilo de velhice” pode ser percebido, ainda, na ausência da ironia aguda (2000, p.78), “rebarbativa, espalhafatosa e violenta” (2000, p. 150). Os argumentos feitos pela autora são praticamente os mesmos por nós enfatizados ao longo deste estudo e, de fato, podem ser usados para justificar a presença de um estilo de velhice. No entanto, essas constatações, de natureza estilística, não servem de base para algumas afirmações lastreadas na biografia de Machado de Assis: “Seu último romance ... padece, pelos temas, forma e estilo, da melancolia típica do escritor que não mais vibra com a criação” (2000, p. 80). Guidim, não hesita em apontar defeitos na obra:

A fase tardia machadiana se mostrará, para falar como Adorno, pouco elaborada do ponto de vista técnico, da condução estilística da frase, do enfoque narrativo subordinado à escolha do gênero literário e do tratamento temático de questões sobre a velhice e a morte. (2000, p. 147).

Guidim parece estar *pensando* de acordo com os pressupostos da estilística tradicional a qual, de acordo com Bakhtin, não é adequada para o estudo do romance. Percebe-se isso, sobretudo, quando ela ironiza o equilíbrio machadiano: “[...] o que quer que “equilíbrio” queira dizer...” (2002, p.24) e também quando se refere às análises feitas pela “crítica tradicional”: “A rigor, a crítica tradicional tem tido dificuldade de analisar a obra somente sob critérios estéticos e tem preferido colocar o romance quase na fronteira de documento”. Vimos, ao longo deste estudo, que o estilo de qualquer romance é determinado pela orquestração entre as diferentes unidades de estilo (que chamamos de *poética do romance*) e não pelo estilo de uma determinada voz (da personagem, do narrador, de um gênero literário). Por conseguinte a *poética* do *Memorial* não é obtida por um determinado estilo; não se trata, apenas, de uma poesia que se apresenta isolada no interior do enunciado, mas de uma poética que se faz aflorar

pela articulação entre as vozes dos diferentes sujeitos que povoam o romance; por isso, é que se pode afirmar que a *poética do Memorial* se situa no nível metadiscursivo:

O nível metadiscursivo torna evidente a significação paradoxal, pois os enunciados do narrador propõem duas vias de apreensão: entrevistados sob a perspectiva do senso comum, eles se encaminham para um sentido único e conclusivo; visualizados pela contradição que os caracteriza, introduzem significações múltiplas. Entretanto, a aceitação do significado literal dos enunciados só pode ocorrer na medida em que se desconsidera a contradição que lhes é inerente quando contrapostos uns aos outros; reconhecida a antilogia, ou seja, o caráter opositivo dos enunciados, que, apesar disso, validam tanto a afirmação quanto a negação, institui-se o movimento circular do paradoxo. (SARAIVA, 1993, p. 184).

É justamente por isso que podemos afirmar que a *poética do romance* no *Memorial de Aires* está a serviço da poesia e não do plurilingüismo, pois como salienta Saraiva, a perspectiva paradoxal introduz a polissemia.

Discordamos, do mesmo modo, quando Guidim afirma que o “enfoque narrativo” é *pouco elaborado* porque estaria “subordinado à escolha do gênero literário”. Ora, Machado não utiliza o diário de um modo convencional, caso contrário, o *Memorial* deveria ser pautado pelos clichês comuns aos romances autobiográficos (forte subjetivismo; sentimentalismo derramado; focalização única; narrativa com começo meio e fim, entre outros). O que vemos no *Memorial* é um aproveitamento das potencialidades do diário, ou seja, Machado de Assis *deixa o gênero falar*: é esse *tom menor* que é fundamental e que possibilita a articulação harmoniosa entre as diferentes vozes.

O tratamento temático acerca da velhice também não pode ser visto como um modo convencional de ver o mundo: se, por um lado, Aires aceita o papel passivo de aposentado, por outro, o autor, o responsável último pela significação da obra, nega essa passividade ao reproduzir, “nas malhas do texto”, o drama vivido por Aires; são os

recursos formais, pautados pelo paradoxo, que possibilitam a releitura desse velho tema, ou como assevera Aires: “o drama é de todos os dias e de todas as formas, e novo como o sol, que também é velho”. Por isso o universo axiológico não pode ser percebido sob uma única ótica, a da resignação passiva e benevolente de um velho:

[...] a ideologia do cálculo, da comédia, do fingimento e do favor, força vital das *Memórias*, ficou muito esmaecida no *Memorial*. E mais: relativizou-se o peso tão machadiano do egoísmo, já que os jovens (Fidélia e Tristão) têm direito – reconhecido sem chiste pelo conselheiro – de separar-se “alegremente do caduco e do extinto”. Pode-se até perguntar ao velho bruxo, que sempre acreditou na gratuidade dos gestos humanos: haverá no *Memorial* uma aceitação da bondade como procedimento pessoal e social? Parece que sim. (GUIDIM, 2000, p.150).

Efetivamente há uma aceitação da bondade que muitas vezes é afirmada sem uma sombra de ironia, no entanto, para que essa *bondade* pudesse ser aceita no universo romanesco, tornou-se necessário embaralhar a perspectiva analítica, caso contrário, o romance *descambaria* para a pieguice. Portanto, não se trata de uma volta à convenção, como quer Guidim (2000, p.147): trata-se de uma técnica inovadora que tem por objetivo fazer aflorar para o primeiro plano do romance uma atmosfera agradável e harmônica; condição necessária à poesia no romance. De certo modo, Guidim acaba afirmando isso, mas, não aprofunda o seu argumento:

Não pretendo afirmar que, porque ficou velho, o escritor aceitará irrestritamente a convenção, o ajuste, os pactos sociais – o que seria temerário, mesmo porque, na construção dos personagens, o conselheiro Aires, observador arguto, passaria a ser lido como um tolo frente à Brás Cubas. A questão é, como sugere Adorno, estrutural. Ou seja, a velhice não transforma *mas contamina o ponto de vista machadiano*. (2000, p.151, grifo da autora).

Ora, Guidim afirma, juntamente com Adorno, que a velhice “contamina o ponto de vista machadiano”; é isso que ocorre de fato; mas, para se chegar lá, sem parecer ingênuo – já que o conselheiro Aires é um “observador arguto” –, foi necessário um árduo trabalho de elaboração estilística (*poética do romance*). Portanto, não se pode falar em frouxidão no estilo do romance, posto que essa *frouxidão* (que efetivamente existe no enunciado) é feita mediante um trabalho de *elaboração*. Podemos indagar, ainda: como se pode falar que o *Memorial* é um romance convencional se, até hoje, depois de atravessarmos todo o oceano modernista ele ainda se conserva como uma obra difícil (apesar de ser aparentemente fácil)?

Discordamos também que o *Memorial* seja uma representação estética totalmente *fora do seu tempo*, como quer Guidim:

Machado de Assis buscou uma representação estética para expressar suas mórbidas inquietações, mas, sobretudo, para aceitar sua iminente exclusão artística e existencial de um cenário cultural que muito ajudara a criar no país [...] Machado de Assis ficou fora da euforia do “bota-abaixo”, o grande plano de urbanização do prefeito Pereira Passos. Ficou fora da “art-nouveau”. (2000, p.148).

Postular que o *Memorial* apresenta-se como uma representação estética das “mórbidas inquietações” do escritor Machado de Assis é uma forma unilateral de interpretação que não se sustenta, posto que esse romance, como já foi enfatizado, é construído sob uma perspectiva paradoxal, portanto, não pode ser *lido*, apenas, sob um único horizonte axiológico.

4.6 *O Memorial de Aires e o Art Nouveau*

O *Memorial* não pode ser compreendido também como uma obra fora do seu tempo, pois, mesmo nessa última obra, Machado parece incorporar (e antecipar) algumas novidades de sua época: observando atentamente o tema e a forma utilizada é possível encontrar muitos elementos próprios do Rococó, o qual, de acordo com Wyle Sypher, iria ressurgir como sinônimo da decoração *Art Nouveau* (Sypher, 1980 apud MOISES, 2004, p.399). Nesse particular, algumas características arroladas por Massaud Moisés, denunciam a presença do Neo- Rococó no *Memorial de Aires*:

Tudo se passa como se o prazer dos sentidos constituísse no único desígnio existencial, traindo uma visão da realidade que privilegia os aspectos estéticos, limitada à contemplação visual ou à fruição do objeto pelo tacto. Uma mundividência centrada na sensibilidade paradoxal e polimórfica da mulher e no interior dos palácios, cujo símbolo, a concha, parecia reproduzir fielmente [...]. (2004, p.399).

Ora, a forma encaracolada do *Memorial* (observada, sobretudo nas releituras e re-releituras), deixa evidente, no romance, alguns traços característicos da estética do Rococó. Por outro lado, a “mundividência centrada na sensibilidade paradoxal e polimórfica da mulher”, pode ser observada, como vimos, na caracterização das personagens D. Carmo e Fidélia. O paradoxo no *Memorial*, que procuramos evidenciar em nossa análise, não se limita somente ao universo axiológico das personagens e do narrador, mas também permeia toda a estrutura do romance; ora, é justamente essa idéia que Jean Weisgerber postula; para ele o “fusionismo”, “a reunião dos gostos” e a “contigüidade das formas” são as características mais marcantes do Rococó (1991, p. 15 apud MOISÉS, 2004, p. 398). A tendência à estetização e o banimento das paixões são elementos próprios do Rococó, que também podem ser detectados no *Memorial*:

A par da frivolidade, o ideário do rococó define-se pelo “presentismo, variante do *carpe diem*” tornado sinônimo de cultos dos “momentos felizes”, para os quais concorre a indiferença, pelo banimento das paixões e conseqüente autodomínio, que transforma a vida num ludismo desenvolvido, “atividade estética que se é, a um só tempo, espectador e ator”; em suma a existência concebida como espetáculo teatral, ou teatralização dos usos e costumes. (WEISGERBER, 1991, p.15 apud MOISÉS).

Saraiva também procura enfatizar esse aspecto na estética do romance:

Ao posicionar-se criticamente diante do próprio texto, Aires aduz novos elementos à caracterização de sua individualidade e revela os *critérios estéticos* pelos quais orienta a composição do *Memorial*. O desejo de preservar a imagem do homem comedido e equilibrado, isento de paixões, e, por isso mesmo, capaz de avaliar criticamente a realidade objetiva, assim como o desejo de fugir ao sentimentalismo próprio da velhice, que intimamente rejeita, leva Aires a optar pela contenção da linguagem. (1993, p. 171).

Além desse elemento característico do Rococó no *Memorial*, é importante destacar, ainda, uma outra particularidade observada em nossa análise: o fato de Aires incorporar dois papéis simultâneos, o de ator e o de espectador da vida. Essa peculiaridade, aliás, se relaciona com uma outra, também observada no *Memorial*: o apagamento das fronteiras entre o real e o imaginário, ou seja, a “existência concebida como espetáculo”. Saraiva também observa esse elemento no *Memorial*:

No *Memorial*, contudo, Machado já não questiona a impossibilidade de se alcançar o real por detrás das representações, senão afirmar a própria irrealidade do real, o que insere o indivíduo no universo da ficção. Mas, posto que conteste o realismo, ao contrapor o diário ao real, mostra ser aquele mais palpável do que este, já que se desnuda como objeto de representação (1993, p.212).

Essa teatralização da vida, em que o narrador é ator e espectador ao mesmo tempo, revela-se pelo culto “aos momentos felizes”, como se observa nas conversações íntimas, nos passeios por lugares aprazíveis e por uma espécie de *felicidade ao alcance* dos velhos. Contribui para essa forma de *estetização do real*, evidente não só nos momentos felizes, mas, igualmente nos infortúnios: no *Memorial*, as doenças não afastam Aires da *vida mundana*; elas são suportáveis (um reumatismo, uma dor no joelho, um resfriado) e nada tem em comum com os males que Machado sofreu na vida real, como a epilepsia, a infecção intestinal e uma úlcera cancerosa (PÉRES, 1971, p.67).

A suspensão das fronteiras entre o espaço interno e o espaço externo (ou ficção e realidade) também foi referida por Giulio Carlo Argan como uma das características marcantes do *Art Nouveau*:

A arquitetura do *Art Nouveau* deriva em grande parte da ideologia de Morris, e assim se liga a toda a problemática da produção: móveis, alfaias, papéis de parede. Estabelece-se uma continuidade estilística entre o espaço interno e o espaço externo. (1996, p.189)

Outras características do *Art Nouveau*, arroladas por Argan, também são observadas na obra de Machado de Assis, como: “preferência pelos ritmos baseados na curva e suas variantes (espiral, voluta, etc.)”, “recusa da proporção e do equilíbrio simétrico, a busca de ritmos ‘musicais’”; “andamentos geralmente ondulados e sinuosos” (1996, p. 201-202). Entretanto, o *Art Nouveau*, de um modo geral se caracterizou por um arte de elite:

O *Art Nouveau*, visto em conjunto, não expressa em absoluto a vontade de requalificar o trabalho de operários (como pretendia Morris), mas sim a intenção de utilizar o trabalho dos artistas no quadro da economia capitalista. Por isso, o *Art Nouveau* nunca teve o

caráter de uma arte *popular*, e sim, pelo contrário, de uma arte de elite, quase de corte, cujos subprodutos são graciosamente ofertados ao povo: é o que explica sua constante remissão ao que se pode considerar um exemplo de arte integrada aos costumes, o *Rococó*, e sua rápida dissolução quando a agudização dos conflitos sociais, que leva à Primeira Guerra Mundial, desmente com os fatos o equívoco utopismo social que lhe servia de base. (ARGAN, 1996, p.204).

Os elementos característicos do Neo-Rococó no *Memorial*, levantados aqui de um modo panorâmico, denunciam que Machado de Assis, mesmo em seus últimos anos de vida, não era alheio a seu tempo. Seria muito arriscado postular que o último romance evidencia a adesão do autor ao *Art Nouveau*; porém, pode-se afirmar, sem risco de exagero, que a voz do *Art Nouveau* ressoa no romance sem que, em nenhum momento, seja parodiada ou satirizada. A ressonância dessa voz do mundo exterior no universo ficcional do romance revela-se, sobretudo, na tentativa utópica de unir elementos irreconciliáveis; assim, se, como salienta Argan, o *Art Nouveau* é levado à dissolução pela “agudização” de suas próprias contradições, a poética do *Memorial* não poderia, também, deixar de revelar, dentre outros aspectos, a frustração de um projeto acalentado por uma minoria esclarecida: a tentativa de dissolução das fronteiras entre a sociedade de classes e a sociedade estamental¹⁹.

Os adeptos da vida *chique* da *belle époque* não escondiam o fato de pertencerem à burguesia (Aguiar é um exemplo) e não à aristocracia, mas procuravam incorporar, sem parecerem ridículos, os valores desta última; buscavam, talvez, dissolver as fronteiras entre o nobre e o burguês, entre o estamento e a sociedade de classe. Com efeito, no *Memorial*, as personagens *nobres* (o barão de Santa-Pia, Fidélia) e as personagens burguesas (Aguiar, D. Carmo, Tristão) vivem e respiram o mesmo ambiente, contudo, essa união se revela um malogro, pelo menos para alguns: a

¹⁹ Interpretação sugerida a partir da leitura da obra *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, de Raymundo Faoro, 1974.

tentativa de enobrecimento por parte do casal Aguiar (domínio sobre Fidélia) não se realizou. A união entre a nobreza e a burguesia se realiza no casamento entre Fidélia e Tristão, contudo, agora, os valores já são outros: o novo casal *olha* para o futuro e volta as costas para o passado. O processo de transição da sociedade estamental para a sociedade de classes já havia acabado e os valores antigos, cultivados pela nobreza e pela burguesia da *belle époque*, aos poucos iam sendo substituídos por outros: a nova burguesia já não precisava dos títulos da sociedade estamental, nem de *poses* aristocráticas; o império do dinheiro começava a se impor sem qualquer constrangimento.

A posição de Aires é ambígua: ele é *quase* nobre; possui um título modesto (conselheiro), mas não possui terras. É um aposentado que nunca trabalhou *de verdade*: “A diplomacia que exerci em minha vida era antes função decorativa que outra coisa; não fiz tratados de comércio nem de limites, não celebrei alianças de guerra; podia compor melodias de sala ou de gabinete. Agora vivo do que ouço dos outros” (*O.C.* 1971, p.1142). Por isso mesmo, Ayres parece encarnar a conhecida figura do *flâneur*:

Indicativos dessa transformação são os comentários de Benjamin sobre a figura do *flâneur*, o passeante citadino do século XIX, origem da própria classe de produtores literários e ur-forma de intelectual moderno. O objeto de interrogação do *flâneur* é a própria modernidade. À diferença do acadêmico que reflete em seu estúdio, caminha pelas ruas e “estuda” a multidão. (BUCK-MORSS, 2002, p. 360).

Todavia, Aires não estuda a multidão: o objeto de sua análise é a intimidade de um universo limitado de pessoas; a sua cidade não é o Rio de Janeiro; mas apenas alguns *retalhos* do Rio de Janeiro por onde ele, o *flâneur*, passeia:

A distração faz das suas. Hoje, vindo da cidade para casa passei por esta, e dei comigo no Largo do Machado, quando o bonde parou. Apeei-me, e antes de arrepiar caminho, a pé, detive-me alguns instantes e enfiei pelo jardim, em direção à matriz da Glória, a olhar para a fachada do templo com a torre por cima (O.C., p. 1115).

Os passeios são recatados pela hora e pelos lugares. Ou vão as duas sós, ou se eles vão também, trocam-se às vezes, dando Aguiar o braço a Fidélia, e D. Carmo, aceitando o de Tristão. Assim os encontrei há dias na Rua de Ipiranga, eram cinco horas da tarde. Os dous velhos pareciam ter certo orgulho na felicidade. Ela dizia com os olhos e um riso bom que lhe fazia luzir a pontinha dos dentes toda a glória daquele filho que o não era, aquele filho morto e redivivo, e o rapaz era atenção e gosto também. Quanto ao velho não ostentava menos a sua delícia. Fidélia é que não publicava nada; sorria, é certo, mas pouco e cabisbaixa. E lá foram andando, sem darem por mim, que vinha pela calçada oposta. (1971, p.1142).

O objeto de interrogação de Aires é também a Modernidade; um determinado e decisivo momento da Modernidade: aquele que corresponde ao interstício histórico em que a rica burguesia procurava incorporar os valores aristocráticos da nobreza. O estilo de vida elegante da burguesia parisiense era o grande referencial para os ricos de todo mundo. Nesse particular, o quadro *Un jour de pluie à Paris*, de Gustave Caillebotte ilustra, com uma sensibilidade ímpar, o ideal de vida desta classe social:



A Belle Epoque e o *Art Nouveau* desaparecem após a Primeira Guerra Mundial; juntamente com eles, desapareceria também um estilo de vida: a mercadoria, liberando-se de seus *ridículos ornamentos* começava a se apresentar friamente como um objeto de consumo de massas. Por isso mesmo é que o Memorial *aparenta* ser um *canto de consagração* dessa sociedade em vias de desaparecimento, daí o tom melancólico que ressoa por toda obra. Mas isso não significa, de forma alguma, um retorno à convenção: Machado, antecipando aos seus contemporâneos, pressagia o fim de uma época e, lançando o seu olhar para o horizonte do século que acabara de se iniciar, vê o casal Fidélia e Tristão como os arautos de uma nova era. No final do romance a cena do desconsolo do casal Aguiar é bem representativa dessa intuição de Machado:

Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dous velhos sentados, olhando um para o outro. Aguiar estava encostado ao portal direito, com as mãos sobre os joelhos. D. Carmo, à direita, tinha os braços cruzados à cinta. Hesitei entre ir adiante ou desandar o caminho; continuei parado alguns instantes até que recuei pé ante pé. Ao transpor a porta para a rua, vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos. (1971, p. 1200).

Aires rejeita a cena e recua, pé ante pé; mas o autor não oferece outra alternativa; nem para ele, nem para o casal Aguiar, nem para o seu tempo; o pano cai e o romance termina como começou; em um indisfarçável lirismo em *tom menor* – poesia agônica, quase patética, não fosse o travo de lucidez, que não se entrega e insiste, até o fim, apresentando-se e se deixando representar.

4.7 A última dobra?

Ora, é justamente esse *travo de lucidez* que inviabiliza o *canto de consagração* dessa sociedade: a poesia do *Memorial* não é uma homenagem a essa classe senhorial, mas, em última instância, uma denúncia dos privilégios desta. Com efeito, vimos que os elementos que, de um modo geral, são utilizados nos romances para denunciar (sátira, ironia, paródia), no *Memorial*, são reorientados para a composição poética do romance, ou seja, para o *efeito de sentido monológico*; no entanto, até nesse ponto limítrofe é possível detectar uma outra dobra: a poesia, ao se deixar flagrar em suas próprias contradições, acaba por se tornar em um dedo inquisidor apontado diretamente para a sociedade da *Belle Epoque*.

Assim, mediante um outro desdobramento, a poesia no *Memorial de Aires*, acaba promovendo, por outras vias, o plurilingüismo; ou seja, a poesia funciona como uma espécie de prisma: as vozes, após passarem por um processo de modulação - que fazem delas um conjunto vocal harmônico -, sofrem, em seguida, um processo de estratificação.

Se, nos romances anteriores, a presença de narradores irônicos, satíricos e sarcásticos remete, direta ou indiretamente, a determinados meios empregados pelas classes dominantes para se perpetuarem no poder, no *Memorial*, a presença de um narrador esmaecido e o obscurecimento da linguagem racional deixa *inscrito nas entrelinhas* do texto uma outra forma de dominação - mais sutil e menos espalhafatosa - e, portanto, mais eficaz enquanto ferramenta para o exercício de poder.

Em razão desses últimos aspectos levantados poderíamos concluir o nosso pensamento afirmando que, se, por um lado, a *poética do romance* no *Memorial de Aires* está a serviço da poesia (ou seja, está a serviço da construção de um objeto

estético); por outro lado, constata-se que essa tensa poesia acaba voltando a sua face (ou a sua *outra* face) para a própria Modernidade; em outras palavras: ao se transformar em um incômodo objeto estético, ela impõe-se também como um discurso polêmico, pois deixa exposto um profundo *rasgo* nas malhas do tecido social: em lugar de contribuir para a harmonia da sociedade de classes a poesia do *Memorial de Aires* termina por enfatizar as suas próprias *diferenças*.

CONCLUSÃO

Para Bakhtin, o que sustenta a diferença entre prosa e poesia não é a presença de traços formais como, por exemplo, os versos, o metro, o ritmo, os recursos retóricos, entre outros, mas o fato de que, no texto prosaico, há uma tendência para o plurilingüismo, enquanto no texto poético há uma tendência para o isolamento, para o monolinguismo. O vocábulo *tendência*, neste particular, é determinante para um bom entendimento desta questão *pensada* sob a perspectiva da teoria de Bakhtin: quando ele fala em *poesia no sentido restrito*, não está, como salientou Tezza, se referindo a um tipo específico de poesia ou a uma essência poética, mas em um extremo de um espectro que vai da poesia pura até a prosa pura:

...relembremos sempre que Bakhtin se refere [...] idealmente ao *máximo de poesia*, no espectro que vai da prosa à poesia. Nesse sentido, a condição central do estilo poético “puro” é livrar-se da presença de todas as linguagens autônomas que enfraqueceriam a autoridade semântica do poeta, a sua *última* palavra. As palavras alheias, na mão do poeta, transformam-se em *objetos mais ou menos impessoais, contextos semânticos acentuados abstratamente, mesmo quando provém de contextos concretos*. (2003, p. 275-276, grifo do autor)

Por conseguinte, tanto a poesia pura (idéia mítica da unidade absoluta) quanto a prosa pura (idéia mítica da diversidade e da igualdade valorativa de todos os dizeres) são concepções que não se materializam no texto literário. Nos dois extremos persiste a idéia da metáfora total em que tudo é igual a tudo: se, por um lado, a unidade mítica desemboca na ausência de qualquer diferenciação, isto é, na analogia absoluta; a pluralidade mítica, por outro lado, leva ao oceano da diversidade, na confusão total de todas as vozes, no labirinto de infinitas bifurcações e, por fim, na indiferenciação. O que deve ser levado em conta, portanto, é a predominância de uma determinada tendência;

nesse particular, o *estilo poético* seria aquele em que se observa o fortalecimento das forças centralizadoras e o enfraquecimento das forças dispersoras.

No romance, em particular, vimos que a mera presença de núcleos poéticos não é determinante para a emergência da poesia; contudo, em alguns casos, eles podem desempenhar um papel importante: no *Memorial de Aires*, por exemplo, a tonalidade dos núcleos poéticos se propaga no texto prosaico e, no conjunto, contribui para o tom geral da obra. Por outro lado, nos casos em que esses núcleos são isolados (como nas descrições de *O Crime do padre Amaro*) a ressonância poética no texto em prosa é limitada.

Para que a *voz poética* possa se propagar no romance é necessário que a perspectiva racionalista – que estratifica a linguagem e faz da poesia um mero objeto –, seja atenuada (ou embaralhada); em tais condições, as forças centralizadoras tendem a predominar na arena do romance. Pautando-nos pelos termos adotados nesta tese, diríamos que, em razão da predominância da tendência centralizadora, o *Memorial de Aires*, em sua última instância de significação (a do autor), apresenta um *querer ser poesia*, ou um *impulso poético* que, paulatinamente, vai se materializando no texto romanesco. Mas essa poesia, conforme já foi salientado, é diretamente decorrente das relações axiológicas estabelecidas entre a obra e o autor: é o olhar (aprovador) do autor que finaliza a obra, que faz dela um objeto estético. Entre o autor do *Memorial*, o suposto editor, o narrador Aires e a personagem Aires não há praticamente nenhuma distância: eles pertencem a um mesmo círculo intelectual, por isso *quase* não há refração entre a voz do narrador e a voz do autor – Aires, como o poeta, parece falar diretamente. Assim as vozes que potencialmente poderiam estratificar a linguagem são reorientadas em direção à unicidade discursiva (isto é, para o *efeito de sentido monológico*), seja com relação aos aspectos formais, seja com relação aos aspectos

temáticos. Portanto, a linguagem poética só pode se propagar no romance se for construída com base nos mesmos pressupostos estéticos que norteiam o gênero romanesco; dito em outras palavras: ela não pode ignorar a reflexão e a análise crítica, mas utilizá-la a seu favor como fez Machado no *Memorial*.

Contudo, a poesia que resulta desse embate, não é, evidentemente, a mesma que se constata na lírica tradicional; ela agora incorpora as tensões da Modernidade às quais não podem ser simplesmente expulsas do cenário estético-literário: ou seja, apesar de se apresentar como um construto poético - em que se observa uma predominância das forças centralizadoras-, a poesia no *Memorial de Aires*, também se apresenta como um discurso polêmico a dialogar não só consigo própria, mas, também com o universo romanesco e, sobretudo, com o próprio horizonte histórico-social e discursivo do seu tempo. Nesse caso, a oposição por nós estabelecida entre *plurilingüismo* e *poesia* acaba se anulando: ambas as forças - a centralizadora e a dispersora -, convivem no mesmo objeto estético; em outras palavras, poderíamos dizer que a ambigüidade polissêmica do signo poético convive, paradoxalmente, com a multiplicidade de vozes.

Ao aceitar como válido esse último argumento, teríamos, necessariamente, de admitir que a *poética do Memorial de Aires* estaria, também, a serviço do plurilingüismo. Essa constatação nos leva, portanto, a reconsiderar a nossa principal hipótese segundo a qual a *poética do romance no Memorial de Aires* estaria a serviço da poesia (conforme capítulo primeiro, tópico 1.6.2., item “a”, página 49). Com efeito, se por um lado, a nossa pesquisa demonstrou que ocorreu uma convergência de vozes, uma convergência axiológica, um esmaecimento da voz reflexiva (que possibilitaram, segundo os pressupostos teóricos formulados por Bakhtin, a emergência da voz poética no texto romanesco), por outro lado, não se pode negar também que, como tudo no romance, o objeto poético não se finalizou e acabou se transformando em um agente

estratificador da linguagem. Desse modo, poder-se-ia afirmar que a *poesia* se equiparou ao *romance*: o *Memorial* é, ao mesmo tempo, um *romance* e um *longo poema* e o que ele *consagra* não é a sociedade retratada, mas próprio *fazer literário*.

Ao incorporar a análise, a reflexão crítica e a reflexão sobre si mesmo a *poesia* no *Memorial de Aires* enreda e se deixa enredar por um impertinente olhar que se legitima e se justifica mirando-se a si próprio, ou seja, questionando os seus próprios fundamentos. Esse olhar só pode ser iludido pelas intrincadas malhas da linguagem; mas a construção dessa ilusão, ao deixar-se flagrar, revela novamente a face ambígua e distorcida da própria Modernidade. O autor – e o seu minúsculo círculo de *iniciados*, seu universo axiológico e suas deliciosas e insignificantes idiosincrasias – não pode, como Dorian Gray, destruir essa face perseverante, obstinada e importuna; ela insiste em atravessá-lo sob a superfície lisa e reluzente de um espelho, que ora se distorce, ora se recompõe.

BIBLIOGRAFIA

Corpus do tema geral

ALENCAR, José Martiniano de. *Iracema*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BALZAC, Honoré de. **Ilusões perdidas**. Trad. Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Editora Abril, 1981.

LOPES, NETO. João Simões. **Contos gauchescos**. Pelotas: UFPEL, s.d. Disponível em: <http://www.ufpel.tche.br/pelotas/contosgauchescos.html> Acesso em Abr. 2006 10:16. fonte: LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos**. 9.ed., Porto Alegre : Martins Livreiro, 1998.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A moreninha**. 9.ed. São Paulo: Ática, 1979.

PETRÔNIO, Caius. **Satíricon**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

QUEIROZ, Eça. **O crime do padre Amaro**. São Paulo: Ediouro, 2002.

TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonçalves. **As tardes de um pintor**. Rio de Janeiro: Editora três. 1973.

Corpus do tema específico

COUTINHO, Afrânio (Org). **Machado de Assis**: 1971. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1971.v.1. (Romances).

COUTINHO, Afrânio (Org). **Machado de Assis**: 1971. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974. v.2. (Conto e Teatro).

COUTINHO, Afrânio (Org). **Machado de Assis**: 1971. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973. v.3. (Poesia, Crônica, Crítica, Epistolário).

Estudos específicos sobre Machado de Assis

BANDEIRA, Manuel. "Poesia". In: Afrânio Coutinho (org.). **Machado de Assis**: 1971. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973. v3.

BARRETO FILHO, José. **Introdução a Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.

CASTELO, José Aderaldo. **Realidade e ilusão em Machado de Assis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

- COUTINHO, Afrânio. **A filosofia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1940.
- CURVELO, Mário. Falsete à poesia de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1999.
- FACIOLI, Valentim. **Um defunto estrambótico**: análise e interpretação das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.
- FAORO, Raymundo. **Machado de Assis**: a pirâmide e o trapézio. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis**: impostura e realismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GOMES, Eugênio. O testamento estético de Machado de Assis. In: Afrânio Coutinho. **1971**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974. 3v.
- GRIECO, Agrippino. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis**; o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Edusp, 2004.
- MAGALHÃES JÚNIOR, **Ao redor de Machado de Assis**: pesquisas e interpretações. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1958.
- MEYER, Augusto. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. 4.ed. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira Ltda, 1949.
- PÉRES, Renard. Esboço biográfico. In: Afrânio Coutinho (Org.). **1971**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1971.
- REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. Razão contra sandice. BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1999.
- SARAIVA, Juracy Assman. **O circuito das memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Edusp, 1993.
- SCHWARTZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 4.ed. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2000.
- TEIXEIRA, Ivan. **Apresentação de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2003. Disponível em: <<http://catalogos.bn.br>>. Acesso em 8 Set. 2005, 16:10:02.

Estudos de Teoria, Crítica, História Literária e arte.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2001.

BARTHES, Roland. “A escritura do romance”. In ____: **O Grau Zero da Escrita**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 4.ed. São Paulo: Unesp, 1998.

____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad: Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2002.

____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 5.ed.. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BRITO, Mário da Silva. Petrônio – ontem e hoje. In: Cristina Spechoto (RES). **Satíricon**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. 11.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CARONE, Flávia de Barros. **Morfossitaxe**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1988.

CHKLOVSKI, Victor. **A arte como procedimento**. In: Os formalistas russos. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

CHOCIAIY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.

D’ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto2: teoria da lírica e do drama**. São Paulo: Ática, 1995

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2005.

- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- JAKOBSON, Roman, apud, Schnaiderman, Boris. Prefácio. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto alegre, globo, 1971.
- KRISTEVA, Julia. **Semiótica do romance**. 2.ed. Lisboa: Arcádia, 1978.
- MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**. São Paulo: Imago/Fapesp, 1995.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura portuguesa**. 25.ed. São Paulo: Cultrix, 1990.
- _____. **Dicionário de termos literários**. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 2000.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- SARAIVA, Antônio., LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1975.
- SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SYPPER, Wylie. **Do Rococó ao Cubismo na Arte e na Literatura**. Tradução Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- TAVARES, Hênio. **Teoria da Literatura**. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1969.
- TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. “Prefácio à edição francesa”. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WEISGERBER, Jean. “Qu’est-ce que le Rococó? Essai de définition compatiste”. In: ____ **Études sur le XVIIIe Siécle, rocaille, Rococó**. Bruxelles: Ed Roland Mortier e Hervé Hasquim, 1991.
- ZILMAM, Émile. **Le Roman experimental**. 4.ed. Paris: Charpentier, 1880.

BIBLIOGRAFIA DE CARÁTER GERAL

ALENCAR, José. **Cinco minutos**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ALIGHIERI, Dante. **Divina comédia**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

RÉGIO, José. Cântico negro. In _____ CEREJA, Willian Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Panorama da literatura portuguesa**. São Paulo: Atual, 1997.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALENCAR, Mário de. **Alguns escritos**. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Guimarães, s.d.

BARHES, Roland. **O prazer do texto**. 3.d. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BISSOONDATH, Neil. **Apropriação da voz**. Tradução: Jacqueline C. Isoton. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/cdrom/bissoondath/index.html>>.

_____. *Selling Ilusions: The Cult of Multiculturalism in Canada*. Canada: Penguin Books, 1994. p.167-185: Appropriation of Voice.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. **Ensaio machadiano**. Rio de Janeiro: INL, 1977.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antônio. *A literatura e a formação do homem*. Ciência e Cultura. São Paulo, 24: 803-809, setembro de 1972.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio de teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectivas, 1991.

DUBOIS, F. et al. **Retórica Geral**. São Paulo: Cultrix, 1974.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2.ed. São Paulo: Ática, 2002.

GADAMER, Hans-George. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

GOMES, Eugênio. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

- GONZALIS, Fabiana Vanessa. **Machado de Assis e Pérez Galdóz: uma fantasia realista**. São José do Rio Preto: [s.n.], 2004.
- GARBUGLIO, J. C. A linguagem poética de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1999.
- HILL, Amariles Guimarães. **A crise da diferença**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LARANJEIRA, Pires. **Excerto de uma entrevista dada por José Luandino Vieira a Pires Laranjeira, em 1994, para a Universidade Aberta**. *disponível em*: <[http://www.editorial-caminho.pt/cache/html/show_produto_q1area -- 3Dcatalogo -- 3D obj -- 3D36149_q236_q30_q41_q5.htm](http://www.editorial-caminho.pt/cache/html/show_produto_q1area--3Dcatalogo--3Dobj--3D36149_q236_q30_q41_q5.htm)>. 10 de Fev. 2006.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. **A estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Ideais e imagens de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1956.
- _____. **Vida e obra de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.
- MASSAUD, Moisés. **A análise literária**. 14.ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- _____. Moisés. **A criação literária: prosa I**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MATOS, Mário. **Machado de Assis: o homem e a obra**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.
- MAYA, Alcides. Algumas notas sobre o humor. In: Afrânio Coutinho (Org.). **1971**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1971.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Crítica: 1964-1989 ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.
- MONTELLO, Josué. **O presidente Machado de Assis**. São Paulo: s.d.
- PEREIRA, Kênia Maria de Almeida et al. **Machado de Assis: outras faces**. Uberlândia: Aspectus, 2001.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas cidades, 1977.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1969.

SUZUKI, Márcio. “Apresentação”. In: Friedrich Schiller. **Poesia ingênua e sentimental**, São Paulo: Iluminuras, 1991.

TAVARES, Hênio. **Teoria da Literatura**. 4.ed. Belo Horizonte, 1969.

TELES, Adriana da Costa. **A fortuna e o infortúnio do Memorial de Aires: um percurso de leitura**. São José do Rio Preto: [s.n.], 2001.

ANEXOS

Anexo A

CONTRABANDISTA

— Batia nos noventa anos o corpo magro mas sempre teso do Jango Jorge, um que foi capitão duma maloca de contrabandistas que fez cancha nos banhados do Ibirocaí.

Esse gaúcho desabotinado levou a existência inteira a cruzar os campos da fronteira: à luz do sol, no desmaiado da lua, na escuridão das noites, na cerração das madrugadas...; ainda que chovesse reúnos acolherados ou que ventasse como por alma de padre, nunca errou vau, nunca perdeu atalho, nunca desandou cruzada!...

Conhecia as querências, pelo faro: aqui era o cheiro do açouta-cavalo florescido, lá o dos trevais, o das guabirobas rasteiras, do capim-limão; pelo ouvido: aqui, cancha de graxains, lá os pastos que ensurdecem ou estalam no casco do cavalo; adiante, o chape-chape, noutro ponto, o areão. Até pelo gosto ele dizia a parada, porque sabia onde estavam águas salobres e águas leves, com sabor de barro ou sabendo a limo.

Tinha vindo das guerras do outro tempo; foi um dos que peleou na batalha de Ituzaingo; foi do esquadrão do general José de Abreu. E sempre que falava no Anjo da Vitória ainda tirava o chapéu, numa braçada larga, como se cumprimentasse alguém de muito respeito, numa distância muito longe.

Foi sempre um gaúcho quebralhão, e despilchado sempre, por ser muito de mãos abertas.

Se numa mesa de primeira ganhava uma ponchada de balastracas, reunia a gurizada da casa, fazia — pi! pi! pi! pi! — como pra galinhas e semeava as moedas, rindo-se do formigueiro que a miuçalha formava, catando as pratas no terreiro.

Gostava de sentar um laçoço num cachorro, mas desses laçoços de apanhar da paleta à virilha, e puxado a valer, tanto, que o bicho que o tomava, ficando entupido de dor, e lombeando-se, depois de disparar um pouco é que gritava, num — caim! caim! caim! — de desespero.

Outras vezes dava-me para armar uma jantarola, e sobre o fim do festo, quando já estava tudo meio entropigaitado, puxava por uma ponta da toalha e lá vinha, de tirão seco, toda a traquitanda dos pratos e copos e garrafas e restos de comidas e caldas dos doces!...

Depois garganteava a chuspa e largava as onças pras unhas do bolicheiro, que aproveitava o vento e *leechaba cuentas de gran capitán*...

Era um pagodista!

Aqui há poucos anos — coitado! — pousei no arranchamento dele. Casado ou doutro jeito, estava afamalhado. Não nos víamos desde muito tempo.

A dona da casa era uma mulher mocetona ainda, bem parecida e mui prazenteira; de filhos, uns três matalotes já emplumados e uma mocinha — pro caso, uma moça —, que era o — santo-antoninho-onde-te-porei! — daquela gente toda.

E era mesmo uma formosura; e prendada, mui habilidosa; tinha andado na escola e sabia botar os vestidos esquisitos das cidadãs da vila.

E noiva, casadeira, já era.

E deu o caso, que quando eu pousei, foi justo pelas vésperas do casamento; estavam esperando o noivo e o resto do enxoval dela.

O noivo chegou no outro dia; grande alegria; começaram os aprontamentos, e como me convidaram com gosto, fiquei pro festo.

O Jango Jorge saiu na madrugada seguinte, para ir buscar o tal enxoval da filha.

Aonde, não sei; parecia-me que aquilo devia ser feito em casa, à moda antiga, mas, como cada um manda no que é seu...

Fiquei verdeando, à espera, e fui dando um ajutório na matança dos leitões e no tiramento dos assados com couro.

Nesta terra do Rio Grande sempre se contrabandeou, desde em antes da tomada das Missões.

Naqueles tempos o que se fazia era sem malícia, e mais por divertir e acoquinar as guardas do inimigo:

Uma partida de guascas montava a cavalo, entrava na Banda Oriental e arrebanhava uma ponta grande de eguariços, abanava o poncho e vinha a meia rédea; apartava-se a potrada e largava-se o resto; os de lá faziam conosco a mesma cousa; depois era com gados, que se tocava a trote e galope, abandonando os assoleados.

Isto se fazia por despique dos espanhóis e eles se pagavam desquitando-se do mesmo jeito.

Só se cuidava de negacear as guardas do Cerro Largo, em Santa Tecla, do Haedo... O mais, era várzea!

Depois veio a guerra das Missões; o governo começou a dar sesmarias e uns quantíssimos pesados foram-se arranchando por essas campanhas desertas. E cada um tinha que ser um rei pequeno... e agüentar-se com as balas, as lunares e os chifarotes que tinha em casa!...

Foi o tempo do manda-quem-pode!... E foi o tempo que o gaúcho, o seu cavalo e o seu facão, sozinhos, conquistaram e defenderam estes pagos!.

Quem governava aqui o continente era um chefe que se chamava o capitão-general; ele dava as sesmarias mas não garantia o pelego dos sesmeiros...

Vancê tome tenência e vá vendo como as cousas, por si mesmas, se explicam.

Naquela era, a pólvora era do el-rei nosso senhor e só por sua licença é que algum particular gráudo podia ter em casa um polvarim...

Também só na vila de Porto Alegre é que havia baralho de jogar, que eram feitos só na fábrica do rei nosso senhor, e havia fiscal, sim senhor, das cartas de jogar, e ninguém podia comprar senão dessas!

Por esses tempos antigos também o tal rei nosso senhor mandou botar pra fora os ourives da vila do Rio Grande e acabar com os lavrantes e prendistas dos outros lugares desta terra, só pra dar flux aos reinóis...

Agora imagine vancê se a gente lá de dentro podia andar com tantas etiquetas e pedindo louvado pra se defender, pra se divertir e pra luxar!... O tal rei nosso senhor, não se enxergava, mesmo!...

E logo com quem!... Com a gauchada!...

Vai então, os estancieiros iam em pessoa ou mandavam ao outro lado, nos espanhóis, buscar pólvora e balas, pras pederneiras, cartas de jogo e prendas de ouro pras mulheres e preparos de prata pros arreios... e ninguém pagava dízimos dessas cousas.

Às vezes lá voava pelos ares um cargueiro, com cangalhas e tudo, numa explosão da pólvora; doutras uma partida de milicianos saia de atravessado e tomava conta de tudo, a couce d'arma: isto foi ensinando a escaramuçar com os golas-de-couro.

Nesse serviço foram-se aficionando alguns gaúchos: recebiam as encomendas e pra aproveitar a monção e não ir com os cargueiros de balde, levavam baeta, que vinha do reino, e fumo em corda, que vinha da Baía, e algum porrão de canha. E faziam trocas, de elas por elas, quase.

Os paisanos das duas terras brigavam, mas os mercadores sempre se entendiam... Isto veio mais ou menos assim até a guerra dos Farrapos; depois vieram as califórnias do Chico Pedro; depois a guerra do Rosas.

Aí inundou-se a fronteira da província de espanhóis e gringos emigrados.

A cousa então mudou de figura. A estrangeirada era mitrada, na regra, e foi quem ensinou a gente de cá a mergulhar e ficar de cabeça enxuta...; entrou nos homens a sedução de ganhar barato: bastava ser campeiro e destorcido. Depois, andava-se empandilhado, bem armado; podia-se às vezes dar um vareio nos milicos, ajustar contas com algum devedor de desaforos, aporrear algum subdelegado abelhudo...

Não se lidava com papéis nem contas de cousas: era só levantar os volumes, encangalhar, tocar e entregar!...

Quanta gauchagem leviana aparecia, encostava-se.

Rompeu a guerra do Paraguai.

O dinheiro do Brasil ficou muito caro: uma onça de ouro, que corria por trinta e dois, chegou a valer quarenta e seis mil réis!... Imagine o que a estrangeirada bolou nas contas!...

Começou-se a cargueirar de um tudo: panos, águas de cheiro, armas, minigâncias, remédios, o diabo a quatro!... Era só pedir por boca!

Apareceram também os mascates de campanha, com baús encangalhados e canastras, que passavam pra lá vazios e voltavam cheios, desovar aqui...

Polícia pouca, fronteira aberta, direitos de levar couro e cabelo e nas coletarias umas papeladas cheias de benzeduras e rabioscas...

Ora... ora!... Passar bem, paisano!... A semente grelou e está a árvore ramalhuda, que vancê sabe, do contrabando de hoje.

O Jango Jorge foi maioral nesses estropícios. Desde moço. Até a hora da morte. Eu vi.

Como disse, na madrugada vesp'ra do casamento o Jango Jorge saiu para ir buscar o enxoval da filha. Passou o dia; passou a noite.

No outro dia, que era o do casamento, até de tarde, nada.

Havia na casa uma gentama convidada; da vila, vizinhos, os padrinhos, autoridades, moçada. Havia de se dançar três dias!... Corria o amargo e copinhos de licor de butiá.

Roncavam cordeonas no fogão, violas na ramada, uma caixa de música na sala.

Quase ao entrar do sol a mesa estava posta, vergando ao peso dos pratos enfeitados.

A dona da casa, por certo traquejada nessas bolandinas do marido, estava sossegada, ao menos ao parecer.

Às vezes mandava um dos filhos ver se o pai aparecia, na volta da estrada, encoberta por uma restinga fechada de arvoredo.

Surdiu dum quarto o noivo, todo no trinque, de colarinho duro e casaco de rabo. Houve caçoadas, ditérios, elogios.

Só faltava a noiva; mas essa não podia aparecer, por falta do seu vestido branco, dos seus sapatos brancos, do seu véu branco, das suas flores de laranjeira, que o pai fora buscar e ainda não trouxera.

As moças riam-se; as senhoras velhas cochichavam.

Entardeceu.

Nisto correu voz que a noiva estava chorando: fizemos uma algazarra e ela — tão boazinha! — veio à porta do quarto, bem penteada, ainda num vestidinho de chita de andar em casa, e pôs-se a rir pra nós, pra mostrar que estava contente.

A rir, sim, rindo na boca, mas também a chorar lágrimas grandes, que rolavam devagar dos olhos pestanudos...

E rindo e chorando estava, sem saber porque... sem saber porquê, rindo e chorando, quando alguém gritou do terreiro:

— Aí vem o Jango Jorge, com mais gente!...

Foi um vozerio geral; a moça porém ficou, como estava, no quadro da porta, rindo e chorando, cada vez menos sem saber porquê... pois o pai estava chegando e o seu vestido branco, o seu véu, as suas flores de noiva...

Era já fusco-fusco. Pegaram a acender as luzes.

E nesse mesmo tempo parava no terreiro a comitiva; mas num silêncio, tudo.

E o mesmo silêncio foi fechando todas as bocas e abrindo todos os olhos.

Então vimos os da comitiva descerem de um cavalo o corpo entregue de um homem, ainda de pala enfiado...

Ninguém perguntou nada, ninguém informou de nada; todos entenderam tudo...; que a festa estava acabada e a tristeza começada...

Levou-se o corpo pra sala da mesa, para o sofá enfeitado, que ia ser o trono dos noivos. Então um dos chegados disse:

— A guarda nos deu em cima... tomou os cargueiros... E mataram o capitão, porque ele avançou sozinho pra mula ponteira e suspendeu um pacote que vinha solto... e ainda o amarrou no corpo... Aí foi que o crivaram de bala.... parado... Os ordinários!... Tivemos que brigar, pra tomar o corpo!

A sia-dona mãe da noiva levantou o balandrau do Jango Jorge e desamarrou o embrulho; e abriu-o.

Era o vestido branco da filha, os sapatos brancos, o véu branco, as flores de laranjeira...

Tudo numa plastada de sangue... tudo manchado de vermelho, toda a alvura daquelas cousas bonitas como que bordada de cobrado, num padrão esquisito, de feitos estrambólicos... como flores de cardo solferim esmagadas a casco de bagual!...

Então rompeu o choro na casa toda.

(LOPES NETO, 1998, p.47-50)

AUTORIZAÇÃO PARA REPRODUÇÃO

Autorizo a reprodução deste trabalho

São José do Rio Preto, 02 de fevereiro de 2007.

LUCILO ANTONIO RODRIGUES

